GH. MACARIE

SENTIMENTUL NATURII ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI XIX

UNIVERSITAS

EDITURA MINERVA

Scanned with OKEN Scanner

GH. MACARIE

SENTIMENTUL NATURII ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI XIX

EDITURA MINERVA
București — 1978

Scanned with OKEN Scanner

PEISAJUL NATURII — SENTIMENT ŞI EXPRESIE LITERARĂ

Fenomen psihic primordial, aparţinînd — în psihologie — domeniului afectelor, sentimentul naturii a atras atenţia nu atît psihologilor, cît literaţilor, cărora le-a prilejuit unele investigaţii legate de valorile artistice ale beletristicii sau chiar studii generale afectate unor epoci literare. Cu toate acestea, exceptînd cîteva încercări, printre care menţionăm la un loc de frunte lucrarea *Kosmos* a naturalistului Alexander von Humboldt, problema în sine nu a făcut obiectul unor studii exhaustive, cercetarea ei rămînînd în mare măsură un deziderat. Faptul este cu atît mai curios cu cît raportul afectiv dintre om şi natură se revendică unei forme a sensibilităţii îndeobşte cunoscută, existentă într-o măsură mai mare sau mai mică la majoritatea popoarelor, fenomenul resuscitînd însăşi problema profilului lor spiritual. Element fundamental al acestuia, sentimentul naturii cunoaşte la poporul român o deosebită intensitate şi o particulară capacitate de nuanţare, reflexul său literar integrîndu-se la numeroşi scriitori însuşi specificului naţional al operei.

Vizînd în primul rînd un fenomen psihic şi apoi reflectarea lui în opera de artă, o cercetare a sentimentului naturii solicită, în afara studiului expresiei artistice a acestuia, coroborarea referinţelor istorice, sociologice, geografice, etnografice etc., adiacente sub un raport sau altul cu problema în discuţie. Limitarea acesteia la expresia lui artistică presupune majoritatea manifestărilor artei. Bineînţeles, o asemenea acţiune nu se va limita la beletristică şi pictură („les seuls qui puissent prétendre à une figuration du paysage“ — cum considera Dauzat [1]). Ea va include şi muzica sau alte manifestări de artă relativ recente. Avînd în vedere exigenţa armoniei dintre obiectivele

construite și spațiul amplasărilor, a integrării acestora în specificitatea mediului natural, arhitectura poate intra și ea tangențial în spațiul acestor investigații.

Legată oarecum și de manifestările artistice amintite, lucrarea noastră, limitată la proza artistică a secolului al XIX-lea, se rezumă — ținem să precizăm — la cercetarea sentimentului naturii și a expresiei lui literare așa cum apare în operele cele mai caracteristice ale acestei perioade. Ea va include romanele, nuvelele și povestirile, memorialele de călătorie editate în volum, risipite în foileton prin gazetele timpului sau existente în manuscrise. Analiza sentimentului naturii, așa cum acesta apare în proza literară a timpului, va primi complinirile explicative selectate din corespondența scriitorilor, a unor documente și mărturii ale timpului tangente problemei noastre (informații asupra itinerarului excursiilor, a vilegiaturii etc.). Vom urmări în acest sens cauzele care au definit la un scriitor o anumită particularitate a sentimentului naturii și mijloacele care i-au favorizat exprimarea. Deși nu fac obiectul lucrării noastre, epica și lirica populară ne vor reține atenția episodic, în măsura în care interferența folclorică în literatura cultă determină și explică anumite aspecte ale viziunii naturii din cadrul acesteia.

Un prim neajuns îl constituie în cercetarea noastră numărul foarte mic, aproape inexistența lucrărilor special consacrate delimitării sentimentului naturii în comparație cu acela al cercetărilor „aplicate", referitoare la expresia literară a acestuia. Expresia literară rezumă una din modalități (dar nu singura) de exprimare a sentimentului naturii. Dat fiind eterogenitatea acestei noțiuni, atît de complexe, ea poate intra, în egală măsură, în sfera de investigații a psihologilor (căreia îi aparține de fapt) dar și a etnografilor, folcloriștilor, muzicologilor și evident istoricilor literari. Aceștia din urmă sînt dealtfel singurii care s-au ocupat în mod constant de această problemă, de însăși diversitatea expresiei literare pe care fenomenul o determină. Nu există astfel o strictă delimitare a noțiunii de sentiment al naturii, cu atît mai mult cu cît majoritatea (aproape unanimitatea) lucrărilor se referă la reflexul său literar (cu care dealtfel unii îl confundă). Aici este punctul de plecare pentru frecventele erori viitoare (identificarea sentimentului

Scanned with OKEN Scanner

naturii cu sentimentul naturii frumoase sau cu descrierile de natură).

Primul (în mare măsură și singurul pentru secolul al XIX-lea) care a încercat o abordare a problemei în esența ei (separată de reflectarea ei literară) a fost naturalistul de geniu Alexander von Humboldt. Capitolul *Considerații introductive* din vol. I (1845) al monumentalei sale opere *Kosmos* (1845-1862) constituie o primă și interesantă încercare de decantare a fenomenului, văzut de-a lungul cîtorva din principalele lui ipostaze. Asociind propriilor intuiții și observații exemplele ilustre ale unei arii literare depășind pe cea a beletristicii europene, Humboldt deschide, prin cartea sa, de mare circulație în epocă, drumul viitoarelor interpretări. Consacrată aceleiași finalități, lucrarea lui Albert Dauzat *(Le sentiment de la nature et son expression artistique,* Paris, 1914) realizează o adevărată sociologie a sentimentului naturii. Expediat sumar în ceea ce privește fondul său originar, psihic, sentimentul naturii este văzut în totalitatea formelor sale de exprimare artistică. Dauzat este singurul comentator care aspiră să surprindă totalitatea modalităților de întruchipare a sentimentului naturii, să stabilească o ierarhie a receptării naturii, implicit o cronologie a fenomenului. Dacă delimitarea sentimentului naturii este unilaterală, autorul condiționîndu-l în primul rînd de formele de exprimare artistică, situarea apariției lui în timp însă este de-a dreptul eronată ; pentru autor, sentimentul naturii prinde contur în psihologia umană după nașterea artei. Plin de sugestii pentru noi, Dauzat deschide o perspectivă interesantă a relevării sentimentului naturii în multiplele sale implicații sociale, a numeroaselor sale ipostaze și viziuni pe care acesta le îmbracă de-a lungul timpului și temperamentelor umane.

Judicioasă ca metodă, ca și prin rezultatele pe care le obține, este lucrarea lui D. Mornet, *Le sentiment de la nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint Pierre,* Paris, 1907. Convins că „l'histoire littéraire ne se sépare pas de l'histoire générale" autorul, hipertrofiind istorismul secolului anterior, în spiritul căruia și-a conceput lucrarea, face abuz de exemple depășind sfera literară.

Lipsa unor astfel de lucrări în literatura românească de specialitate, raportată la perioada noastră de cercetare (secolul al XIX-lea), se resimte puternic. Remarcabil, studiul lui Al. Philippide *Sentimentul naturii și expresia lui literară,* din vo-

Scanned with OKEN Scanner

lumul *Scriitorul și arta lui*, București, 1963, alocă doar cîteva pagini pentru delimitarea sentimentului naturii, în rest lucrarea se realizează ca un lung și erudit periplu în literatura universală de inspirație naturistă. Articolele *Despre un înțeles românesc al sentimentului naturii* și *Umanizarea naturii*, publicate succesiv în *Contemporanul* din 1974, nr. 2 (4 ianuarie) și nn. 5 (25 ianuarie) reiau problema, încercînd de astă dată desprinderea unei viziuni românești a naturii. Reluînd argumentele folosite altădată de Humboldt, analiza lui Al. Philippide delimitează între sentimentul naturii și sentimentul naturii frumoase, între sentimentul naturii și formele sale literare de exprimare, semnalînd astfel consecințele unei erori persistente în literatura de specialitate.

Deficiența se remarcă și în domeniul studiilor aplicate referitoare la configurația și evoluția sentimentului naturii din literatura noastră. În lipsa unor studii mai vaste despre sentimentul naturii în folclorul românesc[2] nu se poate delimita cu precizie aportul creației populare în formarea și consolidarea unei viziuni românești a naturii din literatura noastră cultă. Exegezele întreprinse asupra prozei scriitorilor noștri, se referă, în multiple cazuri, doar tangențial, la sentimentul naturii, în măsura în care acesta determină descrierile ca forme de exprimare ale epicului. Puține sînt, pe planul general al studiilor referitoare la secolul al XIX-lea, monografiile de genul acelora semnate de Const. Ciopraga *(Calistrat Hogaș*, 1960) sau referințele asupra *Pastelurilor* lui V. Alecsandri ale lui Paul Cornea, în care studiul sentimentului naturii, element esențial al operei scriitorului respectiv, intră în centrul atenției. Dacă investigațiile noastre asupra viziunii naturii din proza marilor scriitori au găsit multiple sugestii, uneori adevărate modele, în analizele special consacrate de către G. Călinescu, M. Eliade, T. Vianu, Al. Dima, E. Simion (M. Eminescu), A. Marino (Al. Macedonski), C. Ciopraga (Calistrat Hogaș), în schimb, scriitori ca B. Șt. Delavrancea, Al. Odobescu au fost discutați sub acest aspect tangențial, Grigore H. Grandea și N. Filimon aproape deloc. Tangențiale vor fi și referințele asupra sentimentului naturii din proza pașoptiștilor, al căror ansamblu reflectă o unitate a viziunii naturii nemaiîntîlnită într-o altă perioadă din istoria literaturii române. În această privință, eforturile noastre de a realiza o sinteză asupra expresiei literare a sentimentului naturii din proza acestei epoci nu s-au bucurat de

Scanned with OKEN Scanner

înlesnirile unei lucrări similare precedente. Nu avem despre literatura noastră nici o lucrare de sinteză asupra secolului al XIX-lea, dar nici asupra viziunii naturii din proza sau poezia perioadei interbelice sau celei contemporane. Contribuțiile, cîte sînt, se referă la operele scriitorilor, luați separat. Am apelat, deci, la unele sugestii oferite de literatura de specialitate străină.

Deși consacrate în general studiului reliefării expresiei literare a sentimentului naturii, majoritatea sintezelor străine trimit și la alte domenii, ale artelor plastice sau ale diferitelor aspecte din viața epocii, adiacente problemei (vilegiatura, anumite sporturi) — situație normală dacă ne gîndim că cercetătorii voiau să ofere o imagine vie a raportului dintre om și natură în societate iar literatura nu era singura modalitate de exprimare a acestuia. Așa procedează L. Friedländer în lucrările sale. În cazul Angliei, situația însăși obliga o luare în considerare a tuturor factorilor. Aici literatura de inspirație naturistă a lui Southey, Coleridge, Wordsworth — precursori ai marilor romantici de la începutul secolului, Byron și Shelley — a fost anticipată sau stimulată concomitent, pe parcurs, de o adîncă meditație asupra valorilor psihofizice ale peisajului natural ; faptul în sine rezultă din opera unor creatori de parcuri ca William Kent, William Shenstone și Brown „Capability“ (prima și a doua jumătate a secolului al XVIII-lea) sau a unei întregi școli de pictori peisagiști ca Richard Wilson (1714-1782), Old Crome (1768-1821), J. R. Cozens (1752-1797) care vor pregăti marile cuceriri, ce au revoluționat peisagistica europeană, din opera lui J. Constable (1776-1837) și J. M. Turner (1775-1851). Activitatea literară era strîns legată (la aceeași persoană) de preocupări ținînd de sfera artelor plastice și grădinărit. Cazul lui W. Shenstone — grădinar de concepție și poet sau cel al lui W. Thomson — poet dar și pictor peisagist reprezintă o situație comună în epocă.[3] Era firesc deci pentru R. Noyes, în lucrarea sa *Wordsworth and the Art of Landscape* (London, 1968), să pună problema interacțiunii reciproce a acestor preocupări în relevarea sentimentului naturii. La fel procedează Myra Reynolds în lucrarea sa (des citată în literatura de specialitate străină) *The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth* (prima ediție Chicago, 1896), în care întîlnim, alături de exegezele noii viziuni a naturii la diferiți poeți, și capitole ca *Gardening* și *Land-*

Scanned with OKEN Scanner

scape Painting. Față de aceste lucrări, opera lui Paul Van Tieghem *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen* (Paris, 1960) reprezintă o declarată excepție. Înțelegînd să scrie „une histoire purement littéraire (...) non psychologique ni sociale“ [4], autorul reține în sinteza sa numai fenomenul literar al sentimentului naturii și acesta în sens restrictiv. În literatură autorul integrează doar „celle qui est écrite en vue des lecteurs“, scrisorile particulare și alte documente scrise, nedestinate publicului, neaparținînd domeniului de cercetare ; ele vor fi utilizate numai în cazuri excepționale „comme éléments de comparaison ou preuves complémentaires“ [5]. Interesante în istoria temei dar puțin utilizabile din cauza aspectului lor prea general, *Histoire du sentiment poétique de la nature* (Paris, 1860) a lui Em. Gebhart sau a unilateralității eronate a viziunii, *Le sentiment de la nature chez les modernes* (Paris, 1870) a lui V. de Laprade ne-au reținut mai puțin. În afară de lucrările citate, mai amintim lucrările lui Fr. T. Palgrave *Landscape in Poetry from Homer to Tennyson* (London, 1897) sau cea a lui W. Flemming *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15 zum 18 Jahrhundert*, 1931. Majoritatea lucrărilor se referă însă la secolul XVIII ; cele consacrate secolului al XIX-lea sînt sporadice, incomplete și nu se ridică la nivelul celor mai bune din cele citate pînă acum. G. Charlier, în *Le sentiment de la nature chez les romantiques français* (Paris, 1912), nu respectă rigorile unei sinteze, lucrarea ansamblînd o suită de mici monografii consacrate principalelor personalități romantice în literatură. Completări ne-au adus, în schimb, monografiile separate asupra prozatorilor străini din secolul al XIX-lea care au avut o oarecare influență asupra literaturii românești a aceluiași secol ; cum ar fi *Lamartine et le sentiment de la nature* (Paris, 1934) de Yvonne Boeniger sau *Paysage de Chateaubriand* (Paris, 1967), a lui Jean-Pierre Richard.

O discuție a sentimentului naturii impune implicit delimitarea conceptului de natură pe care îl presupune. Cei care au investigat în epoca noastră arta peisajului au văzut în natură în primul rînd „acea parte a lumii care n-a fost creată de mîna omului și pe care o putem percepe cu simțurile noastre, fără alt ajutor“ [6]. Explicabilă și normală în secolul trecut, această delimitare devine, observă același comentator (Kenneth Clarck), rigidă în epoca noastră, cînd lunetele microscoapelor

Scanned with OKEN Scanner

relevă miracolul peisajelor altor lumi, pe care simțurile omului nu le pot percepe fără intermediul unor mijloace tehnice. Am adăuga la aceasta revelația miracolului lumilor inexistente, dar „posibile", în care imaginea prin nimic îndatorată „naturii" cognoscibile nu mai conține nici un element care să trădeze lumea aceasta. Este lumea viziunilor artiștilor Joan Miró și Yves Tanguy care ca și Paul Klee — din prima jumătate a secolului nostru — considera că „lumea în forma sa actuală nu-i singura posibilă".

Proza românească a secolului al XIX-lea va reține (cu foarte puține excepții) primul concept — mai restrîns —, acela care îl dă și Albert Dauzat în sinteza citată („le synonyme du paysage au sens large" [7]). El cuprinde formele de relief — munții, cîmpiile, dealurile etc., apele — marea, fluviul, rîul sau izvorul, ipostazele climatice, stihiile naturii —, furtuni etc., momente ale succesiunii anotimpurilor sau ale zilei și nopții, formațiunile biogeografice — pădurea, vegetația de stepă etc. În cele mai multe cazuri peisajul naturii din operele literare include animalele și în general toate vietățile care populează decorul vegetal completînd și potențînd fiorul vital al peisajului. Natura este reflectată astfel static (de fapt aparent static) sau sub formă de proces. Spre acest concept „tradițional" de natură ne trimite întreaga proză artistică românească a sec. al XIX-lea. Peisajul fantastic nu modifică aparențele exterioare ale naturii, cel imaginar edenic din *Sărmanul Dionis* și *Umbra mea* (Eminescu) devine o variantă, mult idealizată, a frumuseților naturii reale.

În definirea conceptului de natură (punct de plecare pentru imaginea naturii, reflexul lui literar — obiect al cercetării noastre) ținem să remarcăm că delimitarea lui K. Clark („acea parte a lumii care n-a fost creată de mîna omului"), preluată de noi, corespunde pe tot parcursul secolului al XIX-lea. Despăduririle excesive de la începutul secolului trecut, extinderea terenurilor arabile nu reușiseră să schimbe configurația generală a unui peisaj care procura lui Calistrat Hogaș și Grigore H. Grandea impresia de autentică sălbăticie silvestră (mai ales în ținuturile de munte). Aceasta se întîmpla într-un moment în care, în alte țări de mare densitate demografică și într-un avansat proces de industrializare, peisajul naturii sălbatice ceda locul altuia pe care se punea, din ce în ce mai intens, pecetea acțiunilor omului. Spontană altădată, flora sălbatică

Scanned with OKEN Scanner

devenea oarecum dirijată de om, selectată, ocrotită sau limitată în expansiunea ei vitală. Direct sau indirect, omul este omniprezent fie ca element indicabil în peisaj (autorul, companionii săi sau oamenii întîlniți în cale din proza lui Calistrat Hogaș) sau implicit în cadrul unei naturi — cutie de rezonanță a sentimentelor umane („orga naturii" din viitoarea proză sadoveniană). De obicei ambele situații interferă.

Raportul dintre om și natură determină astfel, în imaginea literară a acestuia, două planuri distincte. Dacă natura poate fi o confidentă, solidară cu omul sau penetrată de propria lui simțire, ea constituie în primul rînd o existență obiectivă, o sinteză de valori estetice (pitorescul, grațiosul, sublimul naturii) dar și psihofizice (senzația de sănătate și vigoare) — toate împreună reconfortează fizic și spiritual.

Dacă în delimitarea conceptului de natură se constată, în majoritatea cazurilor, un consens unanim asupra realității delimitate (eventualele deosebiri constînd în aprecierea ariei de extensie a conceptului), decantarea sentimentului naturii s-a dovedit a fi deosebit de dificilă, unele aspecte nefiind clarificate încă pe deplin. Observațiile efectuate pînă acum, concretizate de Alexander von Humboldt (la jumătate de secol după acesta și de Albert Dauzat), în citatele lucrări, fundamentale, conturează un fenomen universal, depistabil în genere la majoritatea popoarelor, mai vechi sau de formație mai recentă. Investigațiile vizează de obicei aspectul fenomenal al acestui element psihic, multiplicitatea aspectelor pe care el le comportă, vizibile în reacțiile omului în fața diferitelor peisaje și mai puțin esența lui specifică.

Dauzat investighează astfel cauzele care îl determină și-i facilitează apariția și consolidarea, formele pe care el le îmbracă de-a lungul timpului în diferite epoci și la diferite popoare sau la diverși indivizi etc., fără a-și sintetiza observațiile, multiple și interesante, într-o cuprinzătoare definiție. Atunci cînd încearcă totuși s-o realizeze, autorul devine surprinzător de restrictiv ; după Dauzat, sentimentul naturii este „une forme supérieure de sensibilité et de jouissance intelectuelle qui s'épanouit seulement dans un état avancé de civilisation". Se identifica oarecum sentimentul naturii cu sentimentul naturii frumoase, consecință a receptării ei estetice, variind în

Scanned with OKEN Scanner

funcție de comunități umane și epoci istorice. Cu peste o jumătate de secol mai înainte, Alexander von Humboldt se dovedise mai profund. Acesta fixase diverse trepte ale receptării naturii, sentimentul naturii evidențiindu-se ca o noțiune diferențiată, în funcție nu numai de gradul de civilizație al celui ce receptează natura, dar și de configurația peisajului receptat etc. Deși face un istoric al receptării naturii la diferite popoare (sau poate tocmai de aceea), Humboldt raportează, în mod iluminist, sentimentul naturii la noțiunea generală de om, intuind dealtfel primordialitatea fenomenului. Este un aspect asupra căruia Al. Philippide insistă bazat pe o vastă documentare, incluzînd cele mai reprezentative, din acest punct de vedere, opere din literatura universală.

Parcurgerea principalelor opere ale literaturii române, a unei părți — dintre cele mai specifice — din literatura universală, consultarea bibliografiei de specialitate a problemei, utilizarea observațiilor făcute de noi pe viu, în cursul unor anchete ad-hoc în centrele rurale și urbane, ne-a permis să încercăm o delimitare, fie și aproximativă, a fenomenului analizat.

Sentimentul naturii este un element primordial, apărut și consolidat odată cu dezvoltarea psihică a speciei umane. El implică elementul estetic (sentimentul naturii frumoase) dar nu se reduce la acesta. El devine rezultatul conviețuirii și familiarizării omului cu un anumit cadru naturist, indiferent dacă acesta (prin împrejurările și aria îndeletnicirilor) s-a fixat într-un perimetru sau îl peregrinează (păstorii). El există, de la caz la caz, mai puternic sau mai slab, în funcție de popoare dar și de indivizi. „Dat“ primordial, el nu este totuși definitiv; lente, schimbările sînt perceptibile la perioade îndelungate de timp. Specific pentru profilul spiritual al unui popor, el este pentru români definitoriu și de o deosebită intensitate. Existent implicit în configurația sufletească a omului, el este reflectat în diverse modalități — lapidar dar deosebit de sugestiv în lirica folclorică și în general sub forma amplorii descriptive în proza scriitorilor. De obicei, descrierile detaliate de natură din proza populară sînt contrafaceri, introduse de folcloriștii — scriitori. Lipsa modalităților descriptive de reliefare a sentimentului naturii nu constituie un indiciu pentru inexistența acestuia. Aspirația nostalgică spre natură și semnalarea ei lite-

Scanned with OKEN Scanner

rară se face resimțită, paradoxal la prima vedere, în situații în care omul nu are depline posibilități (exterioare ale cadrului) de cultivare a acestui sentiment. Psihologia excursioniștilor citadini este în acest sens semnificativă.

Aspect al interdependenței dintre om și mediul ambiant naturist, sentimentul naturii este implicit o formă de receptare particulară a peisajului exterior, de relevare intuitivă a legăturii organice (existentă sau regăsită) dintre individ și un peisaj căruia îi aparține sau spre care îl cheamă fiorii lăuntrici ai adîncurilor.

Raportul dintre om și natură, consecință a unei milenare interdependențe dintre cei doi factori, presupune variate grade de receptare a naturii, de la semnalarea ei pasionată și pînă la sentimentul integrării, al „încorporării" într-un peisaj cu propriile noastre sentimente. Pe o primă treaptă el poate desemna acel „das Gefühl der freien Natur, ein dumpfes Ahnen ihres «Bestehens nach inneren ewigen Gesetzen»" [8]. Aceste sentimente ale naturii libere au un rol liniștitor și regenerator asupra omului obosit : „sie sind erheiternd und lindernd stärken und erfrischen den ermüdeten, Geist, besänftigen oft das Gemüthwenn es schmerzlich in seinen Tiefen erschüttert oder vom wilden Drange der Leidenschaften bewegt ist" [9]. Este un prim prag al receptării naturii, implicit una din formele — nu din cele mai complexe — ale prezenței ei literare. Viziunea unei naturi stenice, restabilind echilibrul sufletesc, este îndatorată cert rousseauismului literar. Și la J.-J. Rousseau, un anumit peisaj are același efect. În munți „les plaisirs y sont moins ardents, les passions plus modérées" [10].

Reluînd această viziune „terapeutică" a naturii (nu lipsită dealtfel de un real fundament fizic, medical), Al. Philippide o completează, pe planul cercetării românești a problemei, accentuînd legătura dintre om și natură, indestructibilă, dacă ne gîndim că, și în condițiile actuale, ale secolului XX, în care succesele dominării naturii sînt continui, omul nu este totuși decît o verigă a unui sistem natural [11]. Martor receptiv la luptele și triumful experiențelor romantice, Humboldt nu este străin de spiritul acestora cînd ne asigură de preeminența unei alte „desfătări" („ein anderer Naturgenuss") [12]. Ea se datorează aspectului particular al unui peisaj („dem individuel-

Scanned with OKEN Scanner

len Charakter einer Gegend“ [13]). Evident, în acest caz impresiile, mai intense, mai definite corespund anumitor stări sufletești („für besondere Gemüthzustände geeignet“) [14].

Conceptul de individualitate a peisajului este pătruns de înțelegerea romantică a unei naturi sensibilizate de propriile noastre sentimente.

Imaginea naturii capătă astfel o viață particulară, reflectînd prin intropatie (Einfählung) propria noastră viață sufletească. Disponibilitățile imaginative ale omului au și ele un rol important în „prelucrarea“ și „completarea“ impresiilor determinate de cadrul exterior : „Die Phantasie übt dann das freie Spiel ihrer Schöpfungen an dem, was von den Sinnen nicht vollständig erreicht werden kann ; ihr Wirken nimmt eine andere Richtung bei jedem Wechsel in der Gemütsbestimmung des Beobachters“ [15].

În acest sens, sentimentele umane interferă peisajul naturii, uneori pînă la confuzie, excluzînd astfel conștiința împrumutului. Transpus literar, avem în față un peisaj sub semnul „Einfühlung“-ului cu singura deosebire că acest concept care a preocupat pe esteticienii psihologi ca Volkelt, Worringer sau Wundt are o sferă mai largă decît aceea a „obiectelor“ estetice, cuprinzînd orice peisaj, indiferent dacă e socotit frumos sau nu, cu care omul are ancestrale legături.

Humboldt reține astfel cele două ipostaze fundamentale ale receptării naturii, lăsînd să intuim îndărătul acestora un fenomen psihic complex, incluzînd elemente determinate de stimulii exteriori (ai naturii) dar și subiectiv-imaginative — fenomen pe cît de stabil, pe atît de greu de definit în complexitatea sa. Sentimentul naturii se definește astfel ca unul al apartenenței la o lume a pămîntului, a reliefului și învelișului biosferic (plante și animale).

Acest raport de interdependență presupune un atașament dar — episodic — și ostilitate, cu care dealtfel uneori coexistă. Este sentimentul pe care îl întîlnim în *La maison du berger* de Alfred de Vigny sau, într-o anumită etapă istorică, la țăranul lui T. Arghezi din *Belșug* și *Plugule*. Aici acesta apasă coarnele plugului „cu dușmănie“, muncind „cu blesteme, nădejdi și rugăciuni“, într-un suprem efort de a birui inerția geologică a solului. Ipostaza este dealtfel rară, în spiritualitatea noastră populară preeminența avînd-o raportul secular de solidaritate. O viziune complexă a naturii (deci a raportului dintre aceasta

Scanned with OKEN Scanner

și om, nelimitată la aspectul ei estetic) oferă imaginea acestui antagonism (pătimaș în unele ocazii) și nu este lipsit de semnificație faptul că această imagine apare la acei scriitori angrenați intens într-o anumită profesiune (Jean Bart și Pierre Loti erau ofițeri de marină).

În discuția sa asupra frumosului natural, T. Vianu menționează „interesele deosebite", integrabile „așa-numitului sentiment al naturii" — natura fiind considerată frumoasă și din alte considerente („motive care n-au în ele nimic estetic") [16] —, terapeutice sau etico-religioase. Dificultatea de a delimita sentimentul naturii rezidă dealtfel în eterogenitatea structurii sale. Elementele estetice coexistă cu cele etice sau, într-o epocă anterioară, cu cele religioase. Elementul utilitar își marchează și el destul de des prezența. De aici — nenumăratele confuzii în interpretarea viziunii populare a naturii. Peisajul, pentru un locuitor al satului, arată anchetele (mai vechi sau recente), este „frumos" pentru rosturile lui utilitare (cîmpul cerealier, pădurea cu lemne de foc etc.), pentru senzația de reconfort fizic dar și pentru valorile lui estetice. Coexistența acestora este semnificativă la Ion Creangă, ca și în anchetele realizate de noi în unele sate din Moldova și Bucovina. Preponderența elementului utilitar în receptarea naturii nu exclude — la clasa socială cea mai apropiată de ambianța acesteia (țăranii) — pe cel estetic, chestiune asupra căreia vom reveni.

Sentimentul naturii nu poate fi identificat cu sentimentul naturii frumoase. Acesta din urmă poate fi o componentă a celui dintîi, dar nu poate epuiza vasta și complexa sferă căreia i se integrează. Nefastă prin consecințe, această confuzie a dus la numeroase interpretări eronate, limitînd această stare afectivă — primordială și universală — la anumite popoare și categorii sociale. Deși face distincția între aceste două aspecte, Albert Dauzat consideră această „forme supérieure de sensibilité et de juissance intelectuelle" limitată în exprimarea sa („dans un faible mesure du milieu physique et de la race, mais surtout de la civilisation et des moeurs"). [17] Fără a-și asuma riscul unor concluzii definitive, Dauzat lasă să se întrevadă confuzia între sentimentul naturii (element psihic) și exprimarea lui artistică (în speță literară). Este o a doua confuzie,

Scanned with OKEN Scanner

care a generat erori mai mari decît prima, în unele din cercetările asupra sentimentului naturii din secolul al XIX-lea sau altele recente. În consecință, majoritatea lucrărilor străine de referințe asupra sentimentului naturii se ocupă doar de expresia literară, desprinsă de celelalte manifestări, revelatoare pentru prezența acestuia. Este un punct de vedere programatic, dar care ascunde — cel puțin în unele din aceste lucrări — o optică oarecum limitată, urmare directă a tendinței de a condiționa sentimentul naturii de reflectarea lui literară (prin descrieri), neglijîndu-se faptul că aceasta reprezintă doar una dintre formele sale de exprimare.

Delimitarea specificului viziunii naturii în literatura cultă sau oral-folclorică a unei comunități umane indică, în majoritatea cazurilor, o anumită adeziune (mai mult sau mai puțin pronunțată) pentru un anumit cadru de natură. Preferința poate desemna un anumit aspect al teritoriului locuit sau altul spre care aspiră nostalgic. Este cunoscută dragostea locuitorilor munților pentru cadrul lor de viață. Transferați de nevoile existenței la cîmpie, moții lui Geo Bogza tînjesc : „Pe dedesubt, prin cele mai adînci fibre ale ființei, oamenii aceștia sînt legați de munți cu lanțuri trainice, cu neputință de rupt. Nu știu să vorbească multe despre dragostea lor ; simt numai că, după cîteva luni în cîmpie, încep să se usuce“ [18]. Nostalgia poate fi compensativă ; aspirația spre ținuturile însorite ale sudului era pusă pe seama negurilor nordice ale tărîmurilor de baștină. Legătura îndelungată dintre om și solul căruia îi aparține determină sentimentului naturii valori specifice ; putem vorbi astfel de un sentiment al cîmpiilor întinse, al stepei din literatura rusă (Gogol, Turgheniev, Șolohov), un altul al adîncimilor forestiere și al subteranelor nopții (în literatura și arta plastică germană din anumite perioade istorice), de un sentiment al muntelui în literatura engleză (munții Scoției dar mai ales ai Elveției...) și parțial în cea germană sau franceză. Un sentiment complex al munților, al pădurii și al nopții îl găsim ilustrat și în literatura noastră. Prea puține puncte de contact se găsesc însă între viziunea munților din Michelet și John Ruskin și aceea din proza pașoptiștilor noștri. Central la Novalis, motivul nopții revine și la Eminescu, dar diferența dintre mistica nopții din opera romanticului german și senina reverie nocturnă

Scanned with OKEN Scanner

a poetului selenar român este distinctă și semnificativă.[19] Viziunile naturii selectează la diferite popoare nu numai anumite imagini ale reliefului sau formațiunii „biogeografice" (pădurea etc.), ci și detalii ale acestora. Vorbim de prezența mesteacănului în literatura rusă sau — prin poezia eminesciană și proza lui Ionel Teodoreanu etc. — de cea a teiului în literatura noastră, de imaginea salciei sau a bambusului din literatura și arta unor popoare din Orient și Extremul Orient. Imaginile și preferințele pentru anumite animale (cu reminiscențe uneori ale vechilor figuri și credințe totemice) se revendică aceleiași selectivități afective.

Subtile diferențieri de nuanță apar în receptarea naturii la diferite categorii sociale. A existat și există încă o distinctă diferență între modul de a recepta natura la un țăran și la un citadin (de mai multe generații). Categoriile „profesionale" le accentuează. Fără a absolutiza lucrurile, este totuși o certă deosebire în receptarea naturii între un artist plastic peisagist sau un scriitor dominat pînă la obsesie de o anumită viziune a cadrului natural și contactul utilitar-terapeutic (ocazional și neconvingător estetic) al unei receptivități elementare. Viața particulară, predispozițiile psihice de moment sau de durată au și ele rolul lor în receptarea naturii. Dacă un peisaj al primăverii, regenerator prin impresia de vitalitate și fertilitate, determină în consecință această impresie la un om echilibrat, în schimb altul, cu psihicul „alterat" de anumite maladii fizice sau psihice, nu mai selectează întotdeauna aceleași senzații. Vîrsta își spune și ea cuvîntul. Negeneralizînd, constatăm totuși distinctă diferența dintre receptarea toamnei la momente diferite ale vieții. Acest anotimp poate procura imaginea belșugului, dar în același timp i se poate asocia (sau substitui) la o vîrstă înaintată tristețea crepusculului biologic.

Evident, de la primele sale manifestări pînă la aspectul său actual, sentimentul naturii, fără a-și sacrifica elementele de bază, a evoluat simțitor de la epocă la epocă. Adorației cvasi-religioase a naturii, accentuînd o viziune antropomorfică, specifică primelor stadii ale dezvoltării conștiinței umane, i se vor substitui mai tîrziu alte forme ale receptării, ieșite din pura contemplație estetică. Oricum, apariția sentimentului na-

Scanned with OKEN Scanner

turii în forma lui primară este mult anterioară sentimentului artistic și nu posterioară acestuia, cum s-a crezut. [20]

Evoluția istorică a sentimentului naturii — necontenita lui nuanțare și rafinare, reliefată în însăși vastitatea reacțiilor sufletului uman — poate fi urmărită concomitent cu locul pe care diverse peisaje ale naturii îl ocupă în opera literară. Variatele forme ale reliefului — cîmpii, plaiuri, munți, diversitatea întinderilor acvatice ale rîurilor, lacurilor sau mării — vor intra treptat în vederile literaturii. Succesiunea progresivă a acestui proces, marcînd diferite etape ale receptării naturii, desemnează nu mai puțin momentele de seamă ale conștiinței literare a epocii. De la primele imagini izolate ale florii sau ale grădinii („hortus conclusus") din arta europeană medievală, la imaginea cîmpiei (secolul XVII), la aceea a muntelui și în general a diversității naturii (sfîrșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătate a celui următor) facem cunoștință cu un proces continuu în care imaginile naturii cîștigă neîntrerupt în varietate, în îmbogățirea și rafinarea registrului imagistic. Concomitent, asistăm în literatură la evoluția viziunii naturii de la primele ei simple prezentări consemnative, la peisajul romantic„ état d'âme", penetrat de valorile lăuntrice ale sufletului uman.

Același proces îl vom întîlni și în proza sau poezia românească din secolul al XIX-lea, realizat însă pe un parcurs de timp mult mai scurt decît literaturile țărilor Europei apusene. Majoritatea acestor cuceriri spirituale ale subiectivizării peisajului au fost însă anticipate la noi de bogăția liricii folclorice. Eroul literar (scriitorul implicit) își recunoaște în natura apropiată tristețea, melancolia, sănătatea sau deruta sufletească ; spre aceasta își îndreaptă sentimentul înfrățirii sau nevoia de ocrotire, nostalgia sau aspirația elevată și, mai presus de toate, întreg dorul sufletului său. Referindu-se la acest aspect, de pătrundere a subiectivității umane în mesaj, Humboldt trăgea concluzia : „Getäuscht, glauben wir von der Aussenwelt zu empfangen, was wir selbst in diese gelegt haben". [21] Supusă unei maxime subiectivizări, natura va deveni astfel un comentariu, un *alter ego* al stării sale sufletești. În această situație, peisajele din *Avatarii faraonului Tlà* (M. Eminescu) sau cele din *Thalassa* (Al. Macedonski) vor marca, pentru proza românească a secolului al XIX-lea, punctul culminant al acestei evoluții. El subliniază stadiul final al unui adevărat proces, cel

Scanned with OKEN Scanner

al reflectării imaginii naturii în beletristică, proces eșalonat de-a lungul unui secol, asociabil în linii mari treptelor de dezvoltare ale prozei românești din același interval. Este o dublă (și concomitentă) evoluție în direcția sensibilizării și intimizării peisajului și, paralel, a aprofundării plurivalente a registrului senzorial. Urmărită în multiplele ei manifestări, ea relevă pe parcurs existența a trei etape, distinct conturate.

Incluzînd aproximativ patru decenii de existență, proza primei perioade este săracă în descrieri peisagistice, natura constituind de cele mai multe ori un fundal palid, deseori convențional.

Desfășurîndu-și, cei mai mulți, activitatea într-o perioadă de trei decenii (cinci-șapte), perioadă în care acțiunea de descoperire și valorificare a folclorului se conjugă cu circulația masivă a literaturii romantice apusene (ambele fenomene cu consecințe adînci în reflectarea literară a sentimentului naturii), pașoptiștii impun, în acest domeniu, o viziune deosebit de unitară. Este o perioadă în care se enunță principalele „teme" ale geografiei literare, devenite, prin frecventa reluare a unora din ele(muntele, nocturnul etc.) adevărate permanențe. Se decantează un sentiment al naturii și mai puțin formele sale epice de manifestare. Relevarea principalelor elemente din gama afectivă a raportului om-natură, încercările (încununate episodic de reușite) de individualizare a peisajului creează premisele pentru marele salt al viitorului. Marcîndu-și sfîrșitul prin 1868 (anul apariției primelor pasteluri ale lui V. Alecsandri în *Convorbiri literare),* perioada pașoptistă (a prozei de inspirație naturistă) face loc unei noi, ultime etape, cea a deceniilor 8-10. La răscrucea a două generații, Al. Odobescu, tributar în nuvelele tinereții sale convenției romantice a naturii, se integrează în vădita atenție pentru peisajul în sine, acestei perioade.

Apare o nouă viziune a naturii, puternic diferențiată în funcție de marile personalități literare care o ilustrează.

Două direcții distincte coexistă simultan sau alternativ (rareori însă într-un raport de reciprocă interferență). Una, reprezentată de Eminescu și Macedonski, va adînci într-o cronologie progresivă valorile subiective ale peisajului. Cealaltă, ilustrînd o oarecare detașare între subiectul receptor și peisaj, reține, într-un prim plan al imaginii, farmecul plurisenzorial al naturii (Calistrat Hogaș, B. Șt. Delavrancea).

Scanned with OKEN Scanner

Într-un radical proces de subiectivizare a naturii, Eminescu desăvîrșește și depășește vechea formulă a peisajului „état d'âme". Are loc o dublă convertire, la incandescența sentimentului dar și la aceea a ideii, printr-o adîncă, concomitentă acțiune de sensibilizare și simbolizare. La Macedonski, procesul cunoaște o evoluție ascensională, de la simpla constatare a paralelismului om-natură la confuzia celor doi termeni. Mult argumentate, elementele registrului senzorial relevă energii și sensuri inedite. Un anumit simț al echilibrului este prezent și aici ; preeminența sentimentului exacerbat nu înlătură obiectivitatea realității figurale. Tendința de a considera un detaliu al naturii ca simbol al unui anumit element spiritual este rară, necunoscînd ostentația obișnuită în acest caz, din cadrul peisajului simbolic. Peisajul fantastic, ca și cel oniric, este și el nesemnificativ pentru ambianța generală (exceptînd cîteva pagini de o singulară valoare literară din proza eminesciană). Peisajul naturii din proza românească a acestui interval remarcă un unanim respect pentru bogăția materială și estetică a naturii, în relevarea căreia cunoaște (pe planul nuanțării complexe a registrului imagistic și adîncirii valorilor afective) un progres continuu.

Ne vom limita în cercetarea noastră la proză deși pe parcurs raportarea tangențială la poezie s-a impus de la sine, fie și pentru elucidarea unei viziuni comune în care percepția și reprezentarea naturii în cele două aspecte se completau reciproc. Pe cît a fost posibil, am cuprins majoritatea scriitorilor (mari sau mici) — criteriul de reevaluare necoincizînd întotdeauna cu acela consacrat în istoria literară. S-a afectat un spațiu larg — justificat — analizei prozei la M. Eminescu și Al. Macedonski dar — în egală măsură — și „amantului nestrămutat al naturii" — C. Hogaș. Din aceleași motive nu au putut fi trecuți cu vederea scriitori neglijabili în alte privințe dar notabili — fie și episodic — în sugestia unui anumit aspect al naturii. Este cazul lui Grigore H. Grandea, D. Ralet, Ermiona Asaki și ai altor scriitori ai pionieratului uitați sau insuficient valorificați ; este cazul de asemenea al unor oameni de știință ca doctorul I. Barasch sau profesorul Gr. Cobălcescu — neliterați, dar remarcabili prin expresia literară a unora din operele lor și mai cu seamă pentru contribuția lor la formarea unui anumit gust în receptarea naturii.

Scanned with OKEN Scanner

Pornind de la aceleași considerente, locul limitat acordat unor scriitori sau chiar omisiunea altora nu trebuie să deruteze. Nu există un capitol Slavici. Ca și la alți prozatori ardeleni ai secolului trecut, prezența naturii la autorul *Marei* este ternă, sărăcăcioasă, neconvingătoare într-o epocă în care Eminescu, colegul său de generație, îi dase cea mai strălucită expresie.

Incomparabil, mai mult har în relevarea naturii l-a avut un alt neintegrat în spațiul cercetării noastre — scriitorul Duiliu Zamfirescu. Elementul exotic al peisajului — caracteristic poeziei sale — se exclude firesc dintr-o globală luare în vedere a prozei. Prea adesea s-au interpus la D. Zamfirescu — s-a remarcat — între peisaj și expresia lui literară amintirile de bibliotecă care diminuează dacă nu înlătură de-a dreptul percepția frustă a naturii. Sînt imagini ca acelea ale nopții pe care Matei o petrece cu baciul Micu sus, în culcușu-i improvizat din vîrful stogului, imagine în care dialogul de o țărănească gravitate a celor doi, desprinși de sol în nemărginirea celestă, atinge sublimul. Prea puține descrieri de acest fel nu reușesc însă, la autorul ciclului Comăneștenilor, să se cristalizeze într-o dominantă care l-ar diferența în peisajul general al unei lucrări stăpînite și de intenția, explicită, de a izola acele elemente distincte de la creator la creator — a unei particulare viziuni a naturii.

Într-o lucrare dominată de intenția mărturisită a analizei — în primul rînd — a expresiei literare a sentimentului naturii a fost „neglijat“ și I. Creangă în opera căruia eforturile oricărui meticulos nu ar depista descrieri de natură. Acele descrieri — date spre exemplu în unele lucrări — sînt — și s-a spus — niște simple schițe geografice, tablouri generale ale meleagurilor natale salvate de la banalitate prin nostalgia și filonul de un autentic și elevat lirism care le interferă. Asta nu înseamnă că autorul *Amintirilor din copilărie* nu are sentimentul naturii cum li s-ar fi părut celor pătrunși de superstiția descrierilor de natură. Sentimentul naturii la I. Creangă iese, în general, din sfera exprimării scrise așa, după cum, în creația populară acesta se exclude adesea din sfera exprimării orale. În creațiile sale, poporul nu simte nevoia să descrie natura și nici să-și etaleze, ostentativ, sentimentele — dealtfel reale și puternice — pe care le-a avut față de aceasta.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt alte elemente ținînd de întreaga ambianță a operei literare, depășind sfera modalităților de exprimare a epicului, care relevă autenticitatea și frumusețea unui sentiment — la poporul român — de o impresionantă persistență ; la fel stau lucrurile și la Creangă, în opera căruia o întorsătură a frazei, oftatul nostalgic sau ocara abreviată a lui moș Nichifor Coțcariul („Bată-vă pustia, privighetori... că știu că vă drăgostiți bine") spun — în chestiunea în discuție — mai mult decît ar face-o o descriere. Descrierile devin frecvent apanajul acelora pentru care divorțul (real sau iminent) dintre ei și natură îl fac să revină nostalgici în recîștigarea unei lumi pierdute sau pe cale de-a o pierde.

Sînt aspecte care cer total alte metode de investigație și apreciere care nu mai țin de aria — restrînsă — a cercetării noastre — cercetare care intenționează (și poate îndrăznește), în aspectul ei voit de sinteză, doar deschiderea unui drum pentru o viitoare reluare a unei probleme — greu epuizabile.

NOTE

1 Albert Dauzat : *Le sentiment de la nature et son expression artistique,* Librairie Félix Alcan, Paris, 1914, p. 5.

2 Se remarcă în acest domeniu, conținînd observații tangențiale dar prețioase și pline de sugestii pentru studiul sentimentului naturii în literatura populară, lucrări ca *Poezia înstreinării la aromâni* (1912) de Pericle Papahagi, *Primăvara în poezia populară* (1931) de I. Pillat, *O viziune românească a lumii* (1941) de Ovidiu Papadima, *Estetica basmului* (1965) de G. Călinescu.

3 Russell Noyes : *Wordsworth and the Art of Landscape,* Indiana University Presse, Bloomington, London, 1968, p. 2-53.

4 Paul Van Tieghem : *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen,* A. G. Nizet, Paris, 1960, p. 8.

5 Idem.

6 Kenneth Clark : *Arta peisajului,* Ed. Meridiane, București, 1969, p. 139.

7 Albert Dauzat, *op. cit.,* p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

8 Alexander von Humboldt : *Kosmos. Entwurfeiner physischen Weltbeschreibung* —, Stuttgart und Tübingen, Gotta, 1845-1682, vol. I, p. 6.

9 Idem, p. 6.

10 J.-J. Rousseau : *Oeuvres complètes,* Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1883, tome IV, p. 51.

11 Jean Dorst : *Înainte ca natura să moară,* traducere din limba franceză de Guisic Vladimir, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 21-23.

12 Alexander von Humboldt, *op. cit.,* vol. I, p. 7.

13 Idem.

14 *Ibidem.*

15 *Ibidem,* p. 8.

16 Tudor Vianu : *Estetica,* studiu de Ion Ianoşi, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 14-15.

17 Albert Dauzat, *op. cit.,* p. 251.

18 Geo Bogza : *Scrieri în proză,* Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1956, vol. I, p. 188.

19 Cf. Const. Ciopraga : *„Nocturnul" în opera lui Eminescu,* în *Studii eminesciene,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965, p. 289-312.

20 Albert Dauzat, *op. cit.,* p. 138.

21 Alexander von Humboldt, *op. cit.,* vol. I, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

CIRCUMSTANȚE CARE AU FAVORIZAT RELEVAREA SENTIMENTULUI NATURII

CĂLĂTORIILE — PARCURILE — VÎNĂTOAREA VÎRSTA ROMANTICĂ A ȘTIINȚEI — VILEGIATURA

Departe de a fi un „dat" absolut, imuabil al unui popor, sentimentul naturii cunoaşte o traiectorie deosebită în spiritualitatea lui europeană, elementele lui fundamentale, primordiale cunoscînd unele schimbări dacă nu esențiale, totuși distincte, de la epocă la epocă, pentru a vorbi de o evoluție ; metamorfozele lui literare din beletristică devin, în acest sens, convingătoare. În funcție de anumite condiții exterioare, ecologice, se remarcă în raza receptivității umane ponderea unor spații (cîmpia, muntele, spațiul acvatic etc.), implicit frecvența anumitor aspecte ale relației om-natură. Existența unor manifestări umane, intermediind legăturile dintre om și natură, capătă în consensul problemei o deosebită importanță. Vilegiatura („băile"), circulația operelor literare străine și autohtone cu implicații naturiste, muzica și artele plastice aferente acestora, anumite sporturi (vînătoarea, turismul etc.) și tradiții, călătoriile îndeosebi își dovedesc concomitent un rol hotărîtor în formarea unei anumite configurații a sentimentului naturii, în rafinarea și nuanțarea lui. În aceste condiții, studiul expresiei literare a sentimentului naturii nu se poate priva de cercetarea, fie și tangențială, a acelor factori care determină, direct sau indirect, diversitatea formelor pe care acest fenomen — deosebit de complex — le îmbracă. Pentru secolul al XIX-lea, evidențierea acestor factori devine o condiție *sine qua non* a oricărei cercetări de acest gen. Realizînd indirect contactul cu cadrul exterior (pădurea, muntele, dealul, bălțile etc.) al unora dintre aceste manifestări (vînătoarea, călătoriile etc.), factorii în discuție explică, în numeroase cazuri, originea și cauzalitatea reacțiilor sufleteşti pe care aceștia le determină celui care le recepteză.

Scanned with OKEN Scanner

Intre acești factori, călătoriile dețin, evident, întîiul loc. După pacea de la Adrianopole (1829), principatele române vor intra intens în sfera relațiilor cu celelalte țări europene, inaugurînd formele unei vieți deschise. Călătoriile, atît de numeroase în perioada care a succedat evenimentului amintit și cu finalități atît de variate (de informare, politice și diplomatice, de afaceri sau agrement), implică un fenomen de „criză a conștiinței" cum spunea, raportîndu-se la o altă epocă, Paul Hazard [1]. Este o criză a vechilor valori ale orînduirii feudale, agonice, ale cărei rămășițe coexistau cu aspirația omniprezentă spre formele vieții moderne, spre acel „duh" înnoitor al veacului, spre care se orienta tot ce era viabil. Societatea românească va intra într-o perioadă de prefaceri ce se succed cu o rapiditate surprinzătoare pentru cei obișnuiți cu vechiul curs al vieții. O epocă oarecum statică este înlocuită cu o alta, dinamică. Schimburilor comerciale (intense) li se asociază schimbul de idei, ambele manifestări presupunînd, frecvent, deplasarea. Alături de circulația mărfurilor și a cărților (în original sau în traduceri de o intensitate derutantă, dacă le raportăm la același fenomen în epoca anterioară), călătoriile constituie un al treilea factor în noua configurație a timpului. În acest context, călătoriile în apus ale marelui logofăt Dudescu (1802) și ale luminatului boier Constantin (Dinicu) Radovici din Golești (1824, 1825, 1826) o anticipă. Apăruse o nouă generație care nu mai putea repeta viața părinților, lîncezind în plictisul trîndav al traiului oriental. Fuga beizadeilor lui Ipsilante la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, atrase de mirajul altor lumi decît cea a raialei, tulburase prin ineditul faptei chiar cercurile politice ale capitalei împărăției turcești ; ea se integrează acestui spirit care anunță un nou mod de a concepe existența, altul decît cel lăsat de amurgul unui veac, dăinuind anacronic. Flagrantă, deosebirea dintre generații se va accentua în deceniile următoare ; „Viața părinților — constata Alecu Russo — a trecut ca și viața strămoșilor lor, adică lină ca un rîu ce cură prin livezi și grădini și să perde fără huiet în Siret (...) vălmășagul veacului îi găsea și-i lăsa liniștiți." [2] Evident, o astfel de existență nu-și mai putea urma cursul întrucît, „În 16 ani, de la 1835 pînă la 1851, mai mult a trăit Moldova decît în cele

Scanned with OKEN Scanner

cinci sute de ani istorice, de la descălecarea lui Dragoș la 1359, pînă în zilele părinților noștri.“ [3] Apare altfel un alt tip și ideal de om, a cărui personalitate stă sub imperiul unei neostoite sete de cunoaștere. Febricitat de neliniști interioare, acest tip este activ și vizionar la modul profetic ; călătoriile îl extravertesc, definindu-l existențial (în spirit sau în viața practică). Se călătorește cu „ailvagănul“, cu trenul sau cu „malposta“ (în țări străine), cu diligența, cu căruța sau trăsura particulară (în țară). C. Negruzzi se plîngea în 1863 de drumurile noastre neschimbate „du temps des Daces“ [4]. N. Șuțu pledase din 1855 pentru „folosința unui drum de fer“ [5], dar românii îl vor avea relativ tîrziu, de-abia în 1868, și acesta pe itinerar limitat comercial, încît doar excursiile sfîrșitului de veac vor avea asemenea înlesnire. Călătorii vor coborî destul de des din mijloacele lor de locomoție pentru a realiza, surprinși de inedit (munți, prăpăstii, întinsul forestier), adevărate experiențe deambulatorii : „Je ne depends ni de cheveaux ni du postilon (...) Combien de plaisirs différents on rassemble par cette agréable manière de voyager ! sans compter la santé qui s'affermit, l'humeur qui s'égaye“ — declara J.-J. Rousseau în *Émile* [6].

Mersul pe jos, observa J. Plessen [7], stimulează virtuțile imaginative. Contactul cu peisajul naturii se realizează direct ; oamenii, luînd cunoștință cu forme de relief mai puțin receptate estetic, au revelația unui adevărat univers care li se oferă multisenzorial. Începe în proza românească o adevărată epocă — cea a epicei de călătorii — literatură care se integrează însuși procesului de apariție a prozei literare moderne din țara noastră. Înainte de a se contura pe deplin nuvela și romanul și concomitent cu consolidarea acestora, memorialele de călătorie reprezintă cea mai adecvată specie literară în procesul reflectării complexității de aspecte (social-politice, economice, științifice sau literar artistice) care solicită epoca imperios și multilateral. Imaginile naturii vor găsi înainte de apariția pastelurilor lui V. Alecsandri, a poeziilor și prozei lui Eminescu și Macedonski, posibilități de integrare în multiplele digresiuni (lungi pînă la prolixitate) ale acestei specii hibride aparținînd ea însăși unei „literaturi de frontieră“ [8].

Astfel, în această perioadă a deceniilor 4-7, sînt scrise și tipărite majoritatea relațiilor de călătorie ale lui V. Alecsandri, Alecu Russo, D. Bolintineanu, N. Suțu, C. Bolliac, Ion Codru-Drăgușanu, M. Kogălniceanu, Heliade, dan și altele, de o valoare

Scanned with OKEN Scanner

literară mai redusă, semnificative însă pentru epocă — cele ale lui Al. Pelimon, C. D. Aricescu, T. Cipariu, G. Bariț, D. Asachi, Voinescu II etc. Apariția unora dintre aceste relații în periodicele de circulație și mare răsunet în epocă (*Propășirea România literară, Trompeta Carpaților* etc.) au stimulat această „modă", implicit au diversificat și nuanțat descrierile de natură ale epocii.

Frecvența memorialelor de călătorie va determina, într-un peisaj în care nu apăruseră încă marile valori ale secolului al XIX-lea, o reacție semnificativă. Un anonim denunța în *Curierul românesc* proliferarea relațiilor de călătorie, în intervenția sa parodic intitulată *Relația voiagiului meu ce am făcut cu tata la deal :* „În ăști timpi de lumini, de cerneală multă și de hîrtie ieftină, nu este omușor sau omuleț sau omenaș pă lume, care să facă măcar cinci pași de călătorie mai departe de prispa casei sale și să nu se puie îndată a-și scrie, în toate limbele și în toate gergurile, afară de țigănește, voiagiul său cu multă acoreteță descriind cu amănuntul toate minunile ce a întîmpinat, toate raritățile ce a văzut, toate antichitățile ce a descoperit, toate tradiți[i]le ce a auzit și toate aventurile ce a visat." [9]

Peisajul de natură este neglijat aproape peste tot la N. Filimon în „escursiunile" acestuia. Referințele istorice, etnografice și folclorice, descrierile manifestărilor artistice (N. Filimon era și cronicar muzical), ale monumentelor arhitectonice, operelor plastice etc. trec direct din *Storia universale* a lui Cantù sau chiar din cunoscutele ghiduri de atunci ale lui Louis Viardot (din 1842 și 1844). Memorialele devin uneori adevărate inventare muzeistice. La fel procedează, în mai multe rînduri, și C. Bolliac în „escursiunile" sale arheologice, avînd cel puțin scuza finalității lor științifice. Apelul la realitățile naturii (concepute livresc, idilic sau la modul pitorescului greoi, balcanic) se va constitui dealtfel în afara materialului propriu-zis, acolo unde autorul va considera că face „literatură", în roman sau în nuvele (detașate dealtfel din memorial). Situația nu este valabilă numai pentru autorul romanului *Ciocoii vechi și noi.*

Prin abundența sa informativă, memorialul lui Dinicu Golescu stabilea o adevărată tradiție, la care vor consimți majoritatea literaților-călători. Pentru Gh. Asachi călătoria va fi, în al său *Extract din jurnalul unui călător moldovean* (1830),

Scanned with OKEN Scanner

„un mijloc de informare și progres“ — mai puțin de agrement. Deși acest ultim aspect intra în vederile lui N. Filimon, peisajul naturii nu se va bucura, cum s-a văzut, de prea multă atenție, curiozitatea îndreptîndu-l spre formele civilizației citadine. Ion Codru-Drăgușanu călătorește și el „pentru lățirea cunoștințelor“ [10]. Sintetizînd un punct de vedere, devenit comun în epocă, un articol din *Icoana lumei* (1840) conchidea rezumativ : „A cunoaște obiceiurile popoarelor pe care le vizitează și a deprinde de la dînsele folositoare cunoștințe, acesta este adevăratul scop al unui călătoriu, pe carele patria îl așteaptă cu bucurie și compatrioții îl remunerează [cu] mulțămire pentru a sale ostenele ce au suferit.“ [11]

S-ar putea alcătui astfel o adevărată „fiziologie“ a epocii deceniilor patru-șapte, implicit a tipului ei de călător, investigînd memorialele de călătorie ale acestui interval. Ele circumscriu epoca „de aur“, de maximă intensitate a călătoriilor și a memorialelor literare pe care acestea le inspiră. Configurația călătorului pașoptist este romantică, dar deosebită totuși în multe privințe de aceea a romanticului contemporan german, francez sau englez. Călătorii români nu călătoresc mînați interior de un „rău al secolului“ și nici pentru „a fi singuri“, nu pentru a uita, ci pentru a se informa multilateral.

Se călătorește intens, în țară dar și peste hotare. În țară (ca și în străinătate dealtfel), investigațiile au ca obiect istoria, folclorul și etnografia, așezămintele și moravurile sociale etc. Călătoria din țară coexistă de obicei cu cea externă, uneori aceasta din urmă continuă un voiaj început (și consumat parțial) în patrie. Prezentarea realității, raportările comparative, subsumate unui permanent spirit critic, integrează memorialele spiritului militant. Călătoriile de studii (numeroase în deceniul 4 al secolului) coexistă sau interferă cu cele de agrement. Se vizitează Italia (C. Negri, V. Alecsandri, Simion Bărnuțiu, Al. Papiu Ilarian, Al. Macedonski etc.), Austria și țările germane (I. Codru-Drăgușanu, N. Filimon, N. Quintescu), Grecia, Balcanii, Coasta Adriaticii (D. Bolintineanu, I. Maiorescu, Al. Pencovici etc.), Spania (V. Alecsandri, M. Kogălniceanu), Rusia (Gh. Asachi, D. Asachi, I. Codru-Drăgușanu etc.), Anglia (Heliade, C. Negri, Al. Odobescu etc.), Franța (toți pașoptiștii). Între aceste țări, Franța (mai ales capitala ei) este cea mai cutreierată și mai iubită, în timp ce Anglia întrunește cel mai adesea rezervele : „L'Occident pour les Roumains ne pouvait

Scanned with OKEN Scanner

pas être l'Angleterre" conchidea Basil Munteano [12], referindu-se la aceste realităţi.

Punîndu-şi în contact cititorii cu alte meleaguri, memorialele secolului al XIX-lea încetăţenesc literar la noi imaginile acestora. Apar astfel peisaje din munţii Elveţiei (N. Suţu, N. Gane, I. Negruzzi), serile Veneţiei (C. Negri), exuberanţa luminii şi culorii din peisajul italian (I. Codru-Drăguşanu şi Al. Macedonski), ciudăţeniile solului spaniol (M. Kogălniceanu) sau pitorescul său (V. Alecsandri), munţii castelelor romantice germane şi magnificele staţiuni balneare de la poalele acestora (N. Filimon), împrejurimile Vienei (N. Suţu, N. Filimon etc.), ipostazele mării (Heliade, V. Alecsandri), soarele Africii (V. Alecsandri), peripeţiile călătoriei cu „piroscaful" pe Dunăre (V. Alecsandri, N. Filimon) etc.

Peisajele ţării sînt însă predominante, dacă ţinem seama că ele ocupă cea mai mare parte din cele mai valoroase memoriale ale paşoptiştilor. Cu toată imixtiunea (prolixă deseori) a chestiunilor sociale, a referinţelor istorice, folclorice etc., firească şi necesară în contextul unei epoci de susţinut militantism, proza deceniilor 4-7 impune, prin descrierile de natură pe care le conţine, varietatea solului românesc (şi nu o dată şi specificul acestuia), precum şi cîteva din ipostazele esenţiale ale relaţiei om-natură. Preţioase şi fundamentale, aceste cuceriri vor constitui puncte de plecare pentru viitoarele culmi din epica secolului al XIX-lea — Eminescu, Hogaş, Macedonski etc.

Memorialele de călătorie ale intervalului amintit consacră dealtfel adevărate „zone" geografic-literare — de o întinsă carieră în literatura noastră — adevărate permanenţe. Putem vorbi astfel de : a) „zona" munţilor Neamţului (mînăstirile, Bistriţa, Bicazul, Ceahlăul), în memorialele lui Gh. Asachi, A. Russo şi V. Alecsandri, M. Cuciureanu, J. Vaillant, Gr. H. Grandea, strălucit sintetizate mai tîrziu de Calistrat Hogaş ; b) „zona" bucovineană a perimetrului străbătut de rîul Suha, Dornele (Ienache Gane, N. Gane, I. Negruzzi), reluată magistral mai tîrziu în *Baltagul* lui M. Sadoveanu ; c) „zona" Carpaţilor meridionali la J. Vaillant, C. Bolliac, Gr. H. Grandea. Preeminenţa muntelui este clară şi specifică pentru prozatorii romantici ai vremii (vom reveni în capitolul următor consacrat între altele şi literaturii muntelui).

Evident, pînă la apariţia în *Convorbiri literare* (1868) a pastelurilor lui V. Alecsandri, memorialele de călătorie deţin,

Scanned with OKEN Scanner

între celelalte specii ale epicei (dar și față de poezia vremii) întîietatea în privința relevării sentimentului naturii. Este vorba firește de memorialele de o reală valoare literară, presupunînd din partea autorilor o certă pasiune pentru peisajul naturii (A. Russo, V. Alecsandri, N. Șuțu, Gr. Alexandrescu I. C.-Drăgușanu, C. Bolliac — „itinerarul" din 1845 — etc.); acestei categorii nu i se pot integra G. Bariț, T. Cipariu. I. Maiorescu, Gh. Asachi, Călugărul Chiriac de la Secul, pentru a nu aminti decît cîteva nume. Acestei clasificări, realizată și de Maria Protase, prefațatoarea recentei ediții a *Jurnalului* lui T. Cipariu [13], i-am adăuga însă o subdiviziune, aceea a memorialului științific (așa cum era conceput pe anumite discipline — istorie, geografie, lingvistică, folclor și etnografie). Inițial, acesta coexistase cu cel literar; este cazul unei lucrări ca *Histriana* de A. T. Laurian, *Călătorie arheologică în România* (1861) de C. Bolliac sau *Cîteva ore la Snagov* (1863) de Al. Odobescu. Hibriditatea de acest gen era obișnuită în epocă, strălucit ilustrată în lucrări ca *Ansichten der Natur* (1808) sau *Reise in die Aequinoctial — Gegenden des Neuem Kontinents (1859-1860)* ale lui Alexander von Humboldt. În opera sa *Kosmos,* marele naturalist considera în această privință: „Descrierile de natură, o repet, pot fi strict delimitate și exacte din punct de vedere științific, fără ca pentru aceasta să le lipsească însuflețirea imaginației" [14].

Exceptînd unele sugestii și observații de mare finețe artistică în imaginile naturii din *Cîteva ore la Snagov* (lucrare îndatorată mult structurii memorialului), celelalte lucrări de acest gen sînt departe de a corespunde exigențelor pe care le formula, în citatul de mai sus, marele învățat german. Memorialele ultimelor trei decenii ale secolului al XIX-lea cresc numeric, dar nu mai au valoare literară a celor din perioada „pașoptistă" a speciei (deceniile cinci-șapte); oarecum specializate, ele vor fi etnografice, folclorice și lingvistice (Th. Burada) sau geografice (Dimitrie Ghica-Comănești). Fără a fi precumpănitor științifice, unele memoriale nu sînt (prin inventarul sec al notațiilor și sărăcia impresiilor) nici literare. Nume ca N. Rucăreanu, R. Pătîrlăgeanu, Al. Pencovici sînt quasianonime. Calistrat Hogaș va reprezenta în acest context excepția și marea sinteză. Dacă în *Amintiri dintr-o călătorie* peisajul naturii coexistă și este uneori concurat de alte elemente ale vieții și

Scanned with OKEN Scanner

instituțiilor sociale ale vremii, care îl solicită multiplu (autorul continuînd în general structura memorialului pașoptist de călătorie), în bucățile din ciclul *În munții Neamțului*, realizat spre sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, relevarea peisajului nu mai întîlnește nici un obstacol. Omniprezentă și omnipotentă, natura furnizează marele spectacol, fiind receptată direct, pentru ea însăși.

Scriitorul exclude progresiv, pe parcurs, mixtura altor elemente. Este o evoluție lentă, progresivă, desfășurată de-a lungul întregului secol al XIX-lea, circumscriind pe parcurs cîteva faze. Ele vor desemna implicit stadiile reflexului literar al sentimentului naturii. Dinicu Golescu și Gh. Asachi sînt reprezentativi pentru prima perioadă. Reluarea în discuție a lui și a altor cîțiva scriitori din a doua fază ar fi utilă, cu atît mai mult, cu cît ei fixează literar condițiile și modalitățile particulare de relevare a sentimentului naturii în intervalul de timp desemnat.

Semnalul epicii de călătorii a fost dat de *Însemnare a călătoriii mele a lui Constantin Radovici din Goleşti, făcută în anul 1824, 1825, 1826*, original document literar al receptării, la noi, a elementelor civilizației moderne. L-ar fi putut da marele logofăt Dudescu, care efectuează în 1802 o călătorie de nabab la Paris, străbătînd localități din Ardeal, Ungaria și Austria din fostul imperiu austro-ungar, pentru a conferi (în scopuri politice) cu Napoleon Bonaparte ; singurele mărturii rămase aparțin însă însoțitorului său, legat „frate de cruce“ cu el, consulul francez Lagarde [15]. Latura practică a lucrării lui Dinicu Golescu — informarea detailată asupra stării materiale și spirituale a instituțiilor popoarelor cutreierate — nu este însoțită, ca și la Ion Codru-Drăguşanu, de reflecții asupra peisajului. Vibrația sa în fața sublimului căderilor de apă de la cataracta Rinului este un exemplu unic, vizînd fenomenul de excepție. Reacția autorului este determinată de spectaculosul naturii, ea neputînd fi diferențiată prea mult de aceea provocată în fața unui alt fenomen „vrednic de mirare“ — mașinăria vaporului cu aburi sau iscusința unei „cadre“ din unul din muzeele vizitate. Dinicu Golescu este însă destul de subtil în a remarca diferența dintre spontaneitatea natuarlă, a

Scanned with OKEN Scanner

naturii slobode, și cea „organizată“ cu măiestrie de horticultorii specialiști ai amenajărilor unuia din parcurile Schoenbrunnului.

Puține peisaje vom întîlni și la D. Bolintineanu, de astădată un călător romantic fără naivitățile de început de secol ale boierului cu giubea și işlic. „Călător cu volumul în buzunar“, cum a fost caracterizat [16], autorul *Călătoriilor* substituie contactului direct imaginea unei călătorii livrești. Digresiunile ample, referințele istorice dese, cu sau fără indicarea sursei, citatele numeroase, ocupînd pagini întregi, inundă totul, lăsînd un spațiu minim sugestiilor exterioare, directe sau comentariului personal. Localitatea existentă pe ruinele vechiului Tir nu-i smulge decît lapidara constatare „Strălucire a Tirului nu mai este“ [17]; imaginea se constituie livresc, prin includerea unui amplu pasaj din *Profețiile* lui Ezechiel, semnificativ pentru strălucirile de altădată ale unui oraș, contrastînd însă cu jalnica lui stare din contemporaneitate. Memorialul publicat în 1863, *Călătorii la românii din Macedonia și Muntele Athos sau Santa Agora,* se menține pe același plan. Locul referințelor istorice îl vor lua de astădată relatările de un acut interes în epocă, asupra situației mînăstirilor închinate, relațiilor între turci și celelalte naționalități etc.

Evident, în cadrul aglomerărilor de date istorice, etnografice, descrierile de natură sînt episodice și nesemnificative. D. Bolintineanu este departe de a avea acel viu sentiment al naturii, din proza lui V. Alecsandri sau Alecu Russo. Imaginea Egiptului, fascinantă pentru scriitorii unui secol preocupat intens de egiptologie, nu schimbă cu nimic situația. Alături de miss Lia, „ocupată a privi cu nesaț malurile Nilului“, D. Bolintineanu curmă șirul referințelor istorice pentru a urmări aceeași privelişte. Aura vag fantastică a Nilului este destul de palidă, pentru a o considera precursoare a ilustrei imagini eminesciene, inspirată din același peisaj, în *Avatariile faraonului Tlà.*

Reflectînd o altă structură, superioară din toate punctele de vedere multora dintre conaționalii săi, se impune un alt călător romantic — Ion Codru-Drăgușanu. Călătoriile sale, dintre 1835 și 1845, atestă o largă și nuanțată receptare a naturii indicînd, prin preferințele enunțate și impresiile lăsate, un gust romantic ; un omniprezent simț al măsurii îi moderează entu-

Scanned with OKEN Scanner

ziasmul, ferindu-l de excesele întîlnite în multe din memorialele epocii sale. Posedînd atributele peregrinului stimulat de un permanent neastîmpăr al aventurii, al curiozității de a cunoaște noi orizonturi geografice și umane, cu o particulară și ageră înclinație spre studiul psihologic al colectivităților, Ion Codru-Drăgușanu este singurul în epoca relațiilor de călătorie ale pașoptiștilor care încearcă o teoretizare a sentimentului naturii, raportată la condiția socială a deținătorilor lui. Este interesant că scriitorul, de origine țărănească, contestă ruralilor sentimentul naturii — act pur gratuit, căci pentru autorul *Peregrinului transilvan* acesta se confundă, cum se va vedea, cu sentimentul naturii frumoase sau cel al descrierii (orale sau scrise) a peisajelor.

Teoretizînd preeminența sentimentului naturii la *cetățian* (adică orășean, echivalentul pe care scriitorul, fost elev al școlii grănicerești nemțești de la Vișteа inferioară, îl dădea corespondentului său lexical german *Bürger*, Ion Codru-Drăgușanu imaginează un dialog naiv în vădita lui tendențiozitate de a exclude sentimentul naturii celuilalt reprezentant. Concluzia autorului, asociată compasiunii pentru truditorii pămîntului: „După alte, voi sătenii nu sunteți pasionați pentru romantism și pentru pitorism, ca noi cetățianii ; (...) Voi sunteți bieți necăjiți cu cîștigul pînei de toate zilele ; de necese [de nevoie] cauță să duceți o viață cu totul materiale, ba ultramateriale. Romantic și pitoric pentru voi e un păhărel de vinars..." [18]. Ion Codru-Drăgușanu greșea ; el însuși descria rar natura (considera această faptă ca „deșartă") și bănuim că nu o făcea nici oral. Contestarea sentimentului naturii la țăran nu surprinde, de vreme ce această eroare o făceau în secolul său mari personalități ale culturii (G. Sand) sau o perpetua, la începutul celuilalt secol, omul de știință. A. Dauzat (cf. *Le sentiment de la nature et son expression artistique*), sau reputatul istoric al artelor Kenneth Clank (*Landscape into Art*) și se mai face uneori și astăzi. Justă este însă explicația interesului acut pentru natură al orășenilor. Aglomerarea urbană suscită dorința de evaziune a orășeanului : „El șede înghesuit între ziduri, se îmbată de putoarea fabricilor unde e ocupat, se îneacă de pulberea stradelor strîmte și lipsite de aer curat" [19].

Cum s-a mai remarcat, Ion Codru-Drăgușanu are sentimentul naturii frumoase, în sensul gustului romantic. Intervenția omului este dorită, în măsura în care aceasta nu devine

stridentă. Este interesant că fenomenul complexității naturii se impune în cadrul acestei ipostaze, a sintezei natură-civilizație, la care se referă T. Vianu în *Arta prozatorilor români* și pe care autorul o identifică de numeroase ori în țările apusului. Peisajele țărilor străine, îndeosebi cele ale solului mediteraneean (din Italia) de sud) relevă un ochi atent, capabil a observa plasticitatea și picturalitatea formelor, policromia și exuberanța naturistă (imaginea orașului Neapole este în acest sens semnificativă), cu toate că predispozițiile imaginative ale autorului sînt în general precare. Continuînd, pe alt plan, nedreptul dubiu călinescian în privința valorilor artistice ale *Peregrinului transilvan*, sînt de neînțeles și prin nimic justificate deprecierile unor lucrări recente [20] care diminuează acest aspect specific al operei lui Ion Codru-Drăgușanu — percepția vie a naturii.

Documente informative pentru contemporanii acestor călători, memorialele acestui interval de timp devin, în cazul celor mai reușite reprezentante ale speciei, documente psihologice, ale sensibilității și aspirațiilor epocii.

Evident, puține din memorialele epocii corespund acestor exigențe. Puțini reușesc, ca Alecu Russo în *Piatra teiului*, să surprindă individualitatea peisajului, în care farmecul particular al detaliilor sale fizice interferă cu o anumită sensibilitate a autorului dar — în elementele ei esențiale — și a epocii pe care acesta o reprezintă. În anii în care A. Russo călătorea și-și organiza impresiile în viitoarea *La pierre du tilleul*, N. Suțu explora entuziasmat lacurile și munții Elveției. Este poate singurul scriitor din prima jumătate a secolului al XIX-lea care, cutremurat de sublimul priveliștii receptate, nu mai îndrăznește să se uite înapoi „de peur que comme Eurydice, l'illusion ne s'évaporât" [21]. Călătoriile devin astfel experiențe unice, ireversibile, autorii lor nemairefăcîndu-le (la modul fizic sau sufletește) parcursul. N. Șuțu și Ion Codru-Drăgușanu erau autorii unor astfel de călătorii. Li s-ar putea adăuga A. Russo și V. Alecsandri. O discuție mai amplă asupra lor, din această perspectivă, nu-și are aici rostul, întrucît, integrați sensibilității romantice a pașoptiștilor, vom reveni asupra lor, in extenso, la capitolul special afectat acestora.

Scanned with OKEN Scanner

PARCURILE

Localitățile balneoclimaterice, din țară și de peste hotare, prilejuiau vizitatorilor contactul cu o natură pitorească în varietatea ei. Spectacolul spontaneității naturii se asocia concomitent cu un altul, în care cu frumusețile neutre ale acestuia conlucrau priceperea, gustul și capacitatea de selecție umană. Intervenția omului, „aranjarea" elementelor peisajului, în funcție de impresia pe care urmează să o producă, realizează acea sinteză natură—civilizație — cu un rol unanim remarcat în cultivarea sentimentului naturii frumoase. I. C. Drăgușanu și N. Filimon o remarcaseră în parcurile din orașele apusului. Dealtfel, la noi opinia publică era în această privință informată.[22] Cișmigiul, Copoul din Iași, dar mai ales frumoasa grădină domnească de la Socola (același oraș) au fost reamenajate potrivit noilor exigențe. Preferința pentru parcuri, ca locuri de repaus sau divertisment, rezuma în oarecare măsură o trăsătură citadină, formată și cultivată la unii scriitori în timpul studiilor din orașele apusului. La Iași, A. Russo se mira de slaba afluență a publicului în cele două grădini publice. Deși cele două moduri — total deosebite — de a concepe natura și de a dispune în consecință elementele peisajului erau în prima jumătate a secolului trecut cunoscute, preferințele vizau mai degrabă o imagine mixtă, în care grădinile publice — rămășițe slobode ale pădurilor limitrofe ale orașului — se supun parțial îngrădirilor din rațiuni de simetrie, incluzînd în același timp — mult apreciate pentru varietatea lor — fîntînile arteziene, mici grupuri statuare etc. Nici pe acest plan viața socială în principatele române nu înregistrează — și este explicabil — acea polemică, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dintre spiritul clasic, rigid, al „grădinii franceze" și noul gust, romantic, al parcului englezesc.

Polemica a fost deosebit de vie în această perioadă în Franța. Grădinile desenate de Le Nôtre pentru Versailles obosesc. Geometrismul savant al liniilor, ordonarea exagerată, corectarea naturii procură acum senzația mutilării firii, abaterii din calea naturalului. Grădinile „à la française" ale vechilor palate primesc elemente care le schimbă esențial configurația. Grădina castelului de la Challe din Bourg introduce pe locul vechii grădini un „ermitaj", chalet-uri elvețiene, lacuri

Scanned with OKEN Scanner

și o grotă a Dianei [23]. În această privință Anglia va da tonul. Evident, parcul englezesc implica și el intervenția omului — o intervenție însă neostentativă, care lăsa curs liber spontaneității naturii. Arborii, colinele, văile, raportul dintre lumini și umbre, perspectivele spațiale se unifică cu congruența părților unui peisaj pictat, sintetizînd o rară varietate de volume, culori și forme ; se oferă astfel posibilitatea unei complexe receptări senzoriale. Nota pronunțată, de mișcare — introdusă prin cursurile naturale de apă sau create special în acest scop —, hățișurile sălbatice, nedisciplinate de foarfeca severă a vechii grădini franceze, grotele, „ruinele“ (concepute și patinate artificial) corespund unei noi sensibilități.

Grădinarul englez întrunea, în personalitatea sa de creator de concepție, talentele pictorului peisagist, ale literatului și ale călătorului pasionat, cu o proprie experiență a peisajului. Multilateral și enciclopedic, el își va realiza opera sa în funcție de atmosfera și exigențele spirituale ale epocii lor. Pope a fost un specialist în arta grădinilor, dar și un remarcabil poet ; W. Thomson — autorul *Anotimpurilor* — a fost pictor peisagist și călător pasionat ; Shenstone — grădinar de concepție și poet etc. [24]. Îndeosebi legătura cu pictura se impunea fățiș ; multe din celebrele parcuri create în Anglia celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea deveneau cópii sau comentarii ale peisajelor maeștrilor indiscutabili, de pe atunci, ai genului : Hobbema, Claude Lorrain, Nicolas Poussin și Salvador Rosa. Prin folosirea ingenioasă a pîlcurilor de copaci, a cursurilor de apă și a perspectivelor, a raportului dintre lumini și umbre, prin utilizarea îndeosebi a liniilor șerpuitoare ale peisajului, William Kent devine creatorul unui adevărat stil. Recunoscînd dependența artei grădinilor de pictura peisagistă *(Unconnected Thoughts on Gardening* — 1764), William Shenstone l-a adîncit, fertilizînd cuceririle lui C. Lorrain și S. Rosa, prin diverse subtilități afective ale peisajului. Browin, supranumit „Capability“, va continua procesul accentuînd valorile romantice ale peisajului.

La vremea în care le vedeau Dinicu Golescu și N. Filimon, I. Codru-Drăgușanu și alți călători din secolul lor, parcurile din Austria, statele germane, din Franța și Anglia se aflau în faza în care preocupările îndelungate și înfruntările de opinii — numeroase — ale horticultorilor-grădinari și arhitecților-peisagiști ajunseseră la rezultate remarcabile. Călă-

Scanned with OKEN Scanner

torii români făceau distincția între grădina clasică „à la française“ și parcul romantic englezesc ; ei întîlneau însă în multe cazuri (presupunem, după descrierile lăsate) forme hibride, realizate după fantezia și gustul eclectic al secolului trecut în care distincția dintre cele două moduri (tranșant opuse) de a concepe peisajul, nu era suficient de clară. Dinicu Golescu semnala grădina curții din München și alături de aceasta o alta „ce o numesc grădina englezească“ [25], precum și splendidul Nimphenburg. Ghicim, în minuția cu care boierul valah le descrie, uimirea în fața antei amenajărilor.

Prezentînd și el, peste patru decenii, grădina curții din München, N. Filimon zăbovește îndelung asupra unei statui centrale, o alegorie, asupra arcadelor decorate cu picturile „în fresco“ ale lui Cornelius și Kaulbach, dar, în afară de amănuntul că „e plantată cu castani“, nu ne spune nimic asupra decorului natural. Preeminența monumentului artificial, creat de mîna omului, este generală, autorul *Ciocoilor vechi și noi* continuînd : „Orașul München mai are și alte grădini, dar ele neconținînd obiecte de artă demne de descris, le trecem cu vederea.“ [26]

Interesul pentru opera de „civilizare“ și „umanizare“ a naturii, realizată prin „disciplinarea“ acesteia de către horticultor și introducerea în ansamblu a operelor de artă este notabil. Audiența redusă (mergînd uneori pînă la indiferență) pentru peisajul naturii (în favoarea altor obiecte ale excursiei) este firească la unii din concetățenii noștri, cu locuințe în sate sau orașe deschise împrejurimilor din toate părțile, atît de deosebite de strînsoarea burgului apusean.

Mai rafinat, prințul N. Suțu dezvăluie, în notele sale de călătorie din 1839, preferințele unui gust romantic sigur. O plimbare, în împrejurimile pitorești ale Vienei, îi procură plăcutul contact cu farmecul agreabil al unor amenajări în maniera parcului englez. Preferînd spontaneitatea naturii, orice contrafacere umană și îngrădire devine un atentat la frumusețea sălbatică a naturii. Căprioarele de decor dintr-o grădină a Vienei îl deziluzionează. Domesticite, ele pierd farmecul sălbăticiei vitale de odinioară : „on ressent au contraire de la peine à les voir avilis à la condition des bêtes domestiques et dénués de ce caractère d'indépendance qui constitue leur beauté“ [27]. Admirator al singurătăților alpestre, Alecu Russo se revendica

aceluiași gust. Integrîndu-se, la noi, în fenomenul de „ardere a etapelor", acest aspect al receptării naturii indică, pe parcursul a două-trei decenii, un proces care în alte țări a avut loc în aproape un secol.

Admirator al grădinilor Italiei sau al parcurilor Londrei (Regents Green, Hyde Park, Saint-James Park), I. Codru-Drăgușanu va înclina, în consens cu majoritatea scriitorilor noștri, spre o soluție de echilibru, optînd — specific și semnificativ — pentru acea sinteză natură — civilizație, soluție implicînd o justă proporționare dintre spontaneitatea naturii și amestecul, cu certe intenții estetice, al omului în peisaj. Este specificul pe care „peregrinul transilvan" îl admirase, prin stațiunile balneoclimaterice de felul acelora de la Baden (în Bavaria) sau la noi în Mehadia, unde „natura și civilizațiunea s-au întrecut a înfrumseța acest loc" [28].

VÎNĂTOAREA

Consecințele vînătorii, în relevarea sentimentului naturii, nu trebuiesc neglijate. Se știe ce rol a avut vînătoarea (o falsă vînătoare și un fals pescuit) în cadrul operei sadoveniene. Deși pînă la Sadoveanu motivul nu atinge în literatură marile lui reușite, vînătoarea avusese, în cadrul secolului al XIX-lea, același rol de a impulsiona reflexul literar al sentimentului naturii, anexînd geografiei literare noi „zone". Primele scrieri ale lui N. Gane își trag seva din aceste desfătări cinegetice. Desăvîrșind ucenicia temeinică a peregrinărilor cinegetice din pădurile Fălticenilor, autorul „se perfecționează în arta vînătorească", cum el însuși mărturisește, prin anii 1863-1865, cînd era prefect la Dorohoi. În viziunea lui N. Gane (și evident nu numai a lui), vînătoarea își pierde străvechiul rol utilitar. Ea devine un „sport", „cel mai frumos, mai bărbătesc, mai poetic" [29], un preambul în același timp și un permanent mijloc de familiarizare cu intimitățile naturii. Departe de a fi întemeiată „pe plăcerea de a vărsa sînge", vînătoarea — consideră N. Gane — este foarte complexă și izvorîtă din diverse alte sentimente care au rădăcini adînci în inima omului. Mai întîi de toate e „dragostea pentru natură" [30]. În acest context, vînătoarea de-

Scanned with OKEN Scanner

venea un pretext : „Dealtfel nu o dată am lăsat să treacă căprioara neatinsă, fermecat de frumusețea formelor ei“ [31].

Pentru epoca veche, vînătoarea era principalul mijloc prin care se lua contact cu muntele și adîncurile sălbatice ale codrilor. Satisfacția spectacolului rar, de un captivant inedit, al peripețiilor pe care vînătoarea îl procura se împletește, sau cedează cu timpul în fața farmecului contemplației privelиștilor naturii. Frecventele expediții „cinegetice“ își dau contribuția lor la „umanizarea“ unor tărîmuri care stimulaseră în imaginația celor vechi viziuni terifiante, ale groazei forestiere, vizibile în arta germană a secolului XV-XVI (misteriosul „Urwald“) [32] sau pe teren românesc în epica noastră populară (poveștile). Înfrățirea dintre haiduc și codru, ca sălaș ocrotitor al oropsiților soartei și al cutezătorilor revendicativi, se asociază și ea acestui proces. Îmblînzirea forțelor considerate de nepătruns (legenda descălecării lui Dragoș și a răpunerii zimbrului s-ar încadra unui asemenea aspect) pregătesc terenul pentru receptarea poetică a cadrului montan și silvestru, în detrimentul vechiului aspect (sîngeros-utilitar) al vînătorii — căci ce altceva va fi vînătoarea sadoveniană decît cel mai direct (și mai adecvat) mijloc de reluare a contactului cu o lume a naturii, pierdută pentru unii, de savurare a farmecului unic și ireversibil al peisajului și de încorporare în el. Reluînd pe Alphonse Karr, M. Sadoveanu declara că „pescuitul ar fi o plăcere chiar dacă n-ar exista pește pe lume“ [33].

În linii mari, o asemenea fază, după secole întregi de mărețe vînători feudale, o găsesc pașoptiștii și ceilalți scriitori ai secolului al XIX-lea. Succedînd vechilor îndeletniciri, gustul pentru vînătoare se convertește sub semnul pasiunii pentru priveliștile naturii. La temelia rafinatului și complexului sentiment al naturii din proza lui N. Suțu stau incursiunile cinegetice ale autorului, din perioada refugiului la Brașov, după izbucnirea răscoalei lui Tudor Vladimirescu. Aceleași realități vor determina mare parte din opera lui N. Gane sau imaginea Bărăganului din *Falsul tratat de vînătoare* al lui Odobescu. Aristocratice altădată, vînătorile adună părtașii la frumusețile naturii sub semnul liber consimțit al democratismului, egalitatea complectă între tovarășii de pușcă“ [34]. Deși sînt angajați multilateral în evenimentele epocii și tentați și de alte orizonturi care li se deschid (călătorii în străinătate etc.), vînătorile erau familiare pașoptiștilor, fie că erau ocazionate de

Scanned with OKEN Scanner

petreceri comune ca acelea de la moșia Mînjina a lui C. Negri sau de asocieri în grupuri restrînse (două-trei persoane), în codrii Țării de Sus a Moldovei. În asemenea împrejurări, D. Ralet se simțea îndreptățit să considere că „omul e născut vînător“ [35]; mai tîrziu, parafrazîndu-l pe V. Alecsandri, N. Gane ajungea la concluzia : „Nu e vînător care să nu fie iubitor de natură. Alecsandri a zis, odinioară, că tot românul e născut poet, eu adaug că e născut și vînător“ [36].

VÎRSTA ROMANTICĂ A ȘTIINȚEI

Un rol aparte în „dirijarea“ conștientă a receptării naturii îl vor avea lucrările de știință popularizată și anumite categorii de manuale. Organizarea, pe parcursul secolului al XIX-lea, din ce în ce mai bună a învățămîntului consacră aceste lucrări obligativității școlare și unei statornice periodicități. Nu numai istoria dar și științele naturii (geografia, zoologia etc.) stau în prima jumătate a secolului trecut sub semnul școlii romantice. Faptul că este vizibil în modul general de a concepe natura, dar și în maniera de a-i prezenta aspectele. Raționamentului științific i se asociază sentimentul, reacția psihologică a celui care trăiește pasional rezultatele descoperirilor sale. Pe această linie apăruseră, în prima jumătate a secolului trecut, cărțile marelui naturalist Alexander von Humboldt, în vogă în epocă, popularizat [37] și citit la noi încă din deceniul șase. Asistăm astfel la o adevărată combustie a ideilor în care promotorul acestora, omul de știință, se relevă și ca poet. Sînt pagini din manualele și articolele lui I. Barasch, publicate în revista sa de popularizare a științelor naturii *Isis sau Natura* (1856-1862), în care confuzia știință-literatură este perfectă, materialul putînd fi integrat în egală măsură operei științifice dar și celei literare. Din același motiv, anumite părți din opera de istoric a lui N. Bălcescu puteau fi luate, în epocă, dar și mai tîrziu, ca pagini literare. O introducere în *Istoria naturală* a lui Gr. Cobălcescu (publicată în *România literară*, 1855) este semnificativă nu numai în privința modalităților de prezentare cu certe afinități pentru stilul beletristic de atunci, dar și prin dorința imperioasă de a atrage atenția publicului asupra tai-

Scanned with OKEN Scanner

nelor naturii, implicit a frumuseții acestora. Nimic în afară de studiul naturii — conchide omul de știință — nu pune la încercare mai mult „puterea inteligenței, ardoarea de a cunoaște, dorul de a exercita facultățile sale cele intelectuale, ca obiectele, ca scenele naturei“ [38]. Contemplația înfiorată a bolții cerești înstelate trezește sentimentul infinitului și însăși dorința explorării lumilor cosmice. Într-un veac de asidui cercetări pozitiviste, Cobălcescu ține să sublinieze preeminența științelor naturii, implicit a cercetătorilor acestora față de vechea supremație, medievală, a omului cu arme : „Ce sunt gloriile Alexandrilor și ale Cezarilor pre lîngă acele ale geniilor celor mari, care au vărsat torente de lumină în mintea neamului omenesc !“ [39]. Științele naturii trezesc astfel curiozitatea ierborizării, dorința de a cunoaște fauna silvestră indigenă sau străină, implicit cadrul de viață al acesteia. Excursiile școlare îmbogățeau nu numai cunoștințele, ci consolidau și nuanțau în același timp un anumit mod de a vedea natura. Enciclopedic concepute, manualele de științele naturale ale doctorului Iulius Barasch, ca și revista pe care acesta o conducea *(Isis)*, satisfac curiozitatea vîrstei, inițiind în geografie, geologie, botanică și zoologie. Stilul folosit, aproape literar, le facilita asimilarea. Un astfel de manual, al lui I. Barasch, mult răspîndit [40] între cititorii elevi, a fost *Minunile naturei, conversațiuni asupra deosebitelor obiecte interesante din științele naturale, fizică, chimie și astronomie* compuse de... (prima ediție în 1850) ; un altul, *Istoria naturală potrivită pe înțelegerea copiilor (...) pentru trebuința claselor primare* de... a cunoscut ediții în anii 1853, 1856, 1858, 1860 și 1863. Imaginile unor bogății și frumuseți inedite ale altor țări determină uneori o adevărată nostalgie a tărîmului exotic și nu este exclus ca la originea vocației de călători a multora dintre exploratorii români ai vremii, să nu fi stat și mirajul trezit, în adolescență, de lectura unor asemenea pagini. Cert este că din a doua jumătate a secolului al XIX-lea datează călătoriile de interes geografic, zoologic, etnografic, geologic, medical etc. în Mexic (1866) și Indonezia (1869-1889) ale medicului Ilarie Mitrea și ale confratelui de meserie I. Arseniu (Mexic, 1865) ; cele din Țara de foc, Patagonia (1886) și nordul Argentinei (1890) ale lui Iuliu Popper sau în partea asiatică a Africii (1895-1896), realizate de către Dimitrie Ghica-Comănești și fiul acestuia, Nicolae Ghica-Comănești [41].

Scanned with OKEN Scanner

Ca și G. Cobălcescu, I. Barasch își îndemna învățăceiii (autorul *Minunilor naturii* era profesor la Colegiul Sf. Sava) la o atentă observare a naturii („un espermînt care [îl] putem face noi înșine nu-l lăsăm în credința lui Aristotele și Platо“) [42]. Articolele și unele capitole din lucnările citate ale lui I. Barasch sînt niște exclamații extatice în fața elementelor primordiale ale naturii. Între natură („un adevărat templu“) și elevi, autorul devine un mediator, cu un vizibil rol în explicarea și formarea gustului pentru frumusețile priveliștilor naturii. *Aerul*, unul din capitolele *Minunilor naturii*, devine prilejul unui vrăjit periplu prin lumea fenomenală a infinitului cosmic. Aceasta este urmărită direct, în consecințele ei asupra omului. Interpretările pe carea această lume, a fenomenelor naturii, le capătă din partea autorului, indică în I. Barasch o personalitate îndatorată sensibilității romantice : „Vederea aerului limpede face totdeauna o impresiune magică, nespusă, asupra unei inimi curate ; introduce o simțire misterioasă, o dulceață sublimă, o pregustare de fericirea eternă ce adastă sufletele oamenilor buni“ [43]. Izbucnirea primăverii este o magnifică sărbătoare a firii, prilej pentru o cosmică elansare a spiritului uman. Întregul univers procură imaginea unei recrudescențe vitaliste, într-un ansamblu de celestă beatitudine.

Este o „întoarcere la natură“, cunoscută în Europa încă din opera lui J. J. Rousseau. Altul decît acela care a stat la baza sărbătorilor pastorale din anii premergători revoluției din 1789, noul mobil al acestei atitudini rezida în înseși înclinațiile pozitiviste ale secolului al XIX-lea. Proclamînd omnipotența spiritului științific, omul de știință mărturisea concomitent emoțiile ce-l însoțeau în nobila sa misiune. Sondajul atent al elementelor naturii este asociat relevării laturii lor estetice, perseverența analitică a cercetătorului — entuziasmului poetului.

SINTEZA CIVILIZAȚIE-NATURĂ : VILEGIATURA

În acest proces de relevare și cultivare a sentimentului naturii în secolul al XIX-lea, vilegiatura, „băile“ din țară sau străinătate au avut și ele rolul lor. Ocazionînd contactul cu

Scanned with OKEN Scanner

acea sinteză natură-civilizație a parcurilor, cu pitorescul reconfortant al împrejurimilor, ele vor avea consecințe directe în rafinarea receptării estetice a peisajului.

Intrat în stilul de viață al Imperiului roman, obiceiul deplasării periodice la țară în anumite regiuni balneare, în scopuri curative și de relaxare, avea să fie pierdut pentru multă vreme, pentru a renaște în Europa secolului al XVIII-lea. Plăcerile vieții campestre, a caselor de țară (amenajate ad-hoc) stau, în acest secol, sub semnul idilic al „bergeradei" franceze. Peisajul stațiunilor balneoclimaterice determină nu numai pagini literare dar și creații plastice. În căutarea clienților, pictorii vor frecventa și ei stațiunile. În perioada de la Bath (1759-1774), conespunzătoare stabilirii artistului englez Thomas Gainsborough în această mondenă stațiune, se va intensifica înlocuirea tradiționalului fundal, convențional și retoric, al portretelor cu imaginea plină de pitoresc și spontaneitate a naturii.

Mult restrînsă în Franța posterioară revoluției din 1789, vilegiatura și manifestările legate de aceasta vor cunoaște o creștere în amploare de-abia sub cel de al doilea imperiu al lui Napoleon al III-lea [44]. Vechilor „maison de campagne", stațiunilor balneo-climaterice cunoscute li se vor adăuga altele noi ; are loc „descoperirea" și „modernizarea" plajelor și a mării. Alphonse Karr, ducesa du Berry sau lordul Bronghain au, în această privință, un rol considerabil.

Succedînd vechilor popasuri estivale pe la viile de la marginea orașelor sau la mănăstirile înecate în verdeață, frecventarea „băilor" din țară sau străinătate se încetățenește la noi odată cu începutul secolului al XIX-lea. O astfel de călătorie, de proporții epice, dacă dăm crezare memorialistului acesteia, poetul Daniil Scavinschi, era efectuată de hatmanul Palade și alți boieri „la feredeele Borsăcului" în august 1828 (cf. ms. nr. 423 din Biblioteca Academiei R. S. România). Borsecul și Slănicul din Moldova, Mehadia în Banat vor fi dealtfel printre cele mai frecventate stațiuni pentru proprietățile lor curative dar și pentru frumusețea peisajului. Cu toate că setea de cîștig a antreprenorilor determină îmbunătățirea amenajărilor, stațiunile din Moldova și Valahia erau destul de precare, pentru a determina pe cei cu posibilități să prefere în locul acestora pe cele din străinătate. Se vizitează în prima jumătate a secolului al XIX-lea Badenul, cosmopolita capitală de vară a re-

Scanned with OKEN Scanner

gilor și magnaților europeni, dar mai ales Karlsbadul, băile din Toeplitz, Kissingen și Ems. În a doua jumătate a secolului trecut mondenizarea fenomenului presupune o necontenită varietate a opțiunilor pentru diferite localități de vilegiatură, în funcție de necesitățile curative, dar și de preferințele estetice pentru un anumit peisaj.

Scriptele Karlsbadului, consemnînd vizitatorii mai însemnați ai stațiunii din prima jumătate a secolului sînt semnificative pentru afluența românilor în aceste locuri și integrarea lor în această „modă" europeană. Astfel renumita stațiune era vizitată de o doamnă C. Ghica din Iași (1821), de D. Cantacuzino („Bojar der Moldau") și soția sa (1826), „Carol de Ghica" („Moldavische Bojar") în același an, „Mărioara von Golescu" și fiica sa, B. Știrbei (1835) etc. Majoritatea aparțin protipendadei, dar pe măsura trecerii timpului devin frecvenți și reprezentanții stării burgheze — Ștefan Miculi din Cernăuți (1830), locotenentul Theodor Popescu din București, negustorul Ștefan Ștefanovici etc.[45]. Încetățenită, cura de băi devine periodică și indispensabilă. O doamnă Pulcheria Cantacuzino și fiica sa își vizitează stațiunea favorită (Karlsbadul) în anii 1825, 1830-1932 și 1834.

Localitățile balneoclimaterice din țară și străinătate semnalează frecvent și prezența scriitorilor. N. Bălcescu va sta un timp, din motive de sănătate, la Hyères ; Voinescu II va călători (din aceleași motive) spre Pirinei ; pe C. Negruzzi îl vom găsi la Ems, pe N. Gane la Slănic și în diferite localități alpestre din Elveția, pe V. Alecsandri la Borsec, Balta-Albă, Zizin, Vîlcele dar și Biaritz, Nisa și alte stațiuni de pe coasta sudică a Franței etc. Firește, peisajele localităților citate, unanim apreciate pentru deosebitul lor farmec, vor determina pagini memorabile. N. Suțu va consemna impresii rare, prin sensibilitatea lor, asupra frumuseților naturii din Italia și Elveția (1839) sau Odesa (1847), N. Gane va scrie *Două zile la Slănic* (1887), iar V. Alecsandri *Borsec (1844-1845)*. Cura de la Balta-Albă (1847) va determina lui V. Alecsandri, peste un an, scrierea cu același nume și concomitent lui Al. Odobescu (13 ani), prezent și el aici, o surprinzător de frumoasă descriere a locurilor (în cadru epistolar) prevestind pe viitorul peisagist de mai tîrziu al Bărăganului.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Paul Hazard : *La crise de la conscience européene* (1680-1715), Boivin et C-ie éditeur, Paris, tome I, p. 9.

2 A. Russo : *Piatra teiului, Scrieri alese,* Editura pentru literatură, București, 1963, p. 12.

3 Idem.

4 Cf. Al. Piru : *C. Negruzzi,* Editura tineretului, București, 1966, p. 28.

5 Prințul N. Suțu : *Folosința unui drum de fer,* în *România literară,* 1855, p. 32, 44.

6 J.-J. Rousseau : *Oeuvres complètes,* Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1892, tome II, p. 383-384.

7 Cf. Jacques Plessen : *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud,* Mouton et C-ie (Utrecht), La Haye (Paris), 1967.

8 Cf. Silvian Iosifescu : *Literatura de frontieră,* Editura enciclopedică română, București, 1971, p. 169-192.

9 Cf. în *Curierul românesc,* 1845, p. 331.

10 Ion Codru-Drăgușanu : *Peregrinul transilvan,* ediție îngrijită și prefațată de Romul Munteanu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956, p. 242.

11 S. S. B. : *Meșteșugul de a călători,* în *Icoala lumei,* anul I (1840), nr. 13, p. 102.

12 Cf. Basil Munteanu : *La littérature roumaine et l'Europe,* Extrait du Bulletin de l'Institut Roumain de Sofia, I-e Année, No. 2, p. 26.

13 T. Cipariu : *Jurnal de călătorie,* ediție îngrijită, prefațată, note și glosar de Maria Protase, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p. 15.

14 Al. von Humboldt : *Privelişti din Cordilieri,* pagini alese, Ed. Minerva, București, 1970, p. 113.

15 Cf. Grigore Ioan Lahovari : *Călătoria marelui logofăt Dudescu în străinătate la anul 1812,* conferință ținută la Societatea geografică în seara zilei de 23 februarie 1903, Atelier grafic I. V. Socec, București, 1903.

16 Ion Roman : *Drumurile unui exilat* — prefață la D. Bolintineanu, *Călătorii,* Editura pentru literatură, București, 1968, vol. I, p. XV.

Scanned with OKEN Scanner

17 D. Bolintineanu : *Călătorii,* Editura pentru literatură, București, 1968, vol. I, p. 160.

18 Ion Codru-Drăgușanu : *op. cit.* p. 65-66.

19 *Ibidem,* p. 66.

20 Cf. prefața lui Romul Munteanu la ed. cit., p. 27.

21 N. Suțu : *Însemnările de călătorie ale lui...,* 1839-1847, publicate de Victor Slăvescu, Imprimeria națională, București, 1943, p. 77.

22 Cf. seria de articole ale lui N. Filimon apărute în *Țeranul român (Grădinile ; Grădinile din București ; Cultura florilor în București ; Grădinile de peisaje în București),* apărute succesiv în zilele de 12 și 20 noiembrie 1861, 31 decembrie 1861 și 4 februarie 1862.

23 D. Mornet : *Le sentiment de la nature de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint Pierre,* Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1907, p. 238-239.

24 Russel Noyes : *Wordsworth and the Art of Landscape,* Indiana University Press, Bloomington — London, 1968, p. 5-53.

25 Dinicu Golescu : *Însemnare a călătoriii mele, Constantin Radovici din Goleşti, făcută în anul 1824, 1825, 1826,* cuvînt înainte de Marin Bucur, Ed. Eminescu, București, 1971, p. 154.

26 N. Filimon : *Opere,* ediție, glosar și bibliografie de George Baiculescu, cu o introducere de George Ivașcu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, vol. II, p. 158.

27 N. Șuțu : *op. cit.,* p. 28.

28 Ion Codru-Drăgușanu, *op. cit.,* p. 115.

29 N. Gane : *Pacate mărturisite,* Ed. Librăriei Nouă, Iliescu et Grosu, Iași, 1904, p. 51.

30 N. Gane : *Zile trăite,* Ed. Librăriei Nouă, Iliescu et Grossu, Iași, 1903, p. 46.

31 *Ibidem,* p. 48.

32 Marcel Brion : *Pictura romantică,* Editura Meridiane, București, 1972, p. 243.

33 M. Sadoveanu, *Opere,* Editura de stat pentru literatură și artă, București, vol. IX (1957), p. 366-367.

34 N. Gane, *Zile trăite, op. cit.,* p. 47.

35 D. Ralet : *Vînătoarea,* în *România literară,* 1855, p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

36 N. Gane : *op. cit.*, p. 47.

37 Cf. I. Barasch : *Alexandru de Humboldt* în *Isis*, IV (1859), p. 249.

38 G. Cobălcescu : *Istorie naturală — introducere*, în *România literară*, nr. 28, 23 iulie 1855, p. 331.

39 *Ibidem*, p. 332.

40 M. Schwarzfeld : *Dr. Iuliu Barasch. Omul — Opera — Bucăți alese din operele sale de...*, Editura cercului „Libertatea", București, 1919, p. 253.

41 V. Hilt : *Călători și exploratori români pe meleaguri îndepărtate*, Ed. enciclopedică română, București, 1972, p. 78-100.

42 Dintr-un articol publicat în *Isis*, I (1856), după M. Schwarzfeld, *op. cit.*, p. 443.

43 I. Barasch : *Minunile naturei*, conversațiuni asupra deosebitelor obiecte interesante din științele naturale, fizică, chimie și astronomie compusă de..., București, 1852, p. 202-203.

44 D. Mornet : *op. cit.*, p. 258-261.

45 P. V. Haneș : *Români la Karlsbad (Karlovy-Vary) pînă la 1835*, în *Prietenii istoriei literare*, 1931, nr. 1, p. 457-458.

Scanned with OKEN Scanner

INFLUENȚE STRĂINE ȘI PARALELISME

Integrată studiului influențelor romantismului european asupra celui românesc, o discuție asupra delimitării eventualelor înrîuriri pe care le-ar fi suferit operele literare care ne preocupă în cercetarea noastră se impune, cu toate dificultățile pe care aceasta le implică. Am accentua limitarea „influențelor" la diversele modalități de exprimare a sentimentului naturii ; nu avem în vedere în acest sens faptul psihic însuși. Reale, influențele l-au afectat într-o oarecare măsură și pe acesta, însă lent, într-o îndelungată perioadă de timp și raportată, probabil, cu preponderență la anumite regiuni demografice (vorbim de rolul influențelor slave, cu consecințe într-o anumită configurație a sentimentului naturii) ; ele necesită în analiza lor coroborarea datelor și instrumentelor de lucru ale altor discipline (istoria, psihologia etc.), alături de cele furnizate de beletristică — domeniu la care ne limităm.

Discuția actuală a influențelor romantismului european asupra celui românesc a depășit de mult faza mai veche a cercetării, reprezentată prin N. I. Apostolescu *(L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine,* Paris, 1909) și Pompiliu Eliade *(Histoire de l'ésprit public en Roumanie au dix-neuvième siècle,* Tome I-II, Paris, 1905-1914), epocă caracterizată prin numeroase exagerări, prin comparatismul diletant ca și prin unele erori ale criticii izvoarelor literare din perioada interbelică (Ch. Drouhet, I. M. Rașcu). Ipostaza unui romantism specific al „conștiinței românești" [1] propusă și argumentată judicios în numeroase articole și în unele lucrări de sinteză din ultimul deceniu (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Al. Dima, N. I. Popa, interesanta sinteză recentă, *Originile roman-*

tismului românesc a lui Paul Cornea) apare astăzi cu atît mai clară, cu cît ea corespunde avatarurilor unui spirit critic românesc dispus de la bun început (1840 — programul *Daciei literare...)* să nu împrumute decît ceea ce corespundea structurii noastre sufletești (echilibrate). Imitațiile (pastișa unor elemente din recuzita viziunii romantice a naturii) sînt rare (depistabile dealtfel la scriitorii mai puțin reprezentativi, sau la aspectele minore ale prozei scriitorilor notabili). Vorbim — arată noile cercetări de literatură comparată [2] — mai degrabă de paralelisme decît de influențe, iar atunci cînd acestea din urmă sînt certe, ele se integrează unui proces de însușiri „de valori congenuine" [3].

Studiul acestui aspect, aplicat la unul din elementele esențiale ale Weltanschauung-ului romantic — imaginea naturii văzută în diversitatea raporturilor acesteia cu omul, impune o riguroasă circumspecție. Ceea ce ar părea, la prima vedere sau chiar la un studiu în paralel, o influență, indică mai degrabă un reflex comun al universalității firii umane sau o coincidență normală dacă avem în vedere, la noi, același proces al evoluției sensibilității, uneori contemporan și sincronic cu aceeași vîrstă literară din celelalte țări ale apusului.

Prezența sentimentului naturii, puternică și definitorie în cadrul romantismului românesc, are cauze adînci, rezidînd în însăși structura sufletească a poporului român și nu poate fi explicată, în nici într-un caz, prin eventuale influențe literare. Este un domeniu în care acestea au lucrat cel mai puțin (la rîndul ei, în proză mai puțin ca în poezie) în comparație cu rolul preponderent pe care l-au avut de-a lungul secolului al XIX-lea în domeniul ideologiei politice, modului de viață, istorismului etc.

Influențele sînt depistabile totuși, asociind studiului textului propriu-zis notele referitoare la orizontul cultural al scriitorului (contactul său cu literaturile străine etc.). Se pot analiza astfel unele influențe referitoare la descrierile naturii (peisajul pastoral sau cel „état d'âme"), unele convenții literare, teme și motive romantice (peisajul selenar, tema mării, a muntelui etc.). Influențele vizează mai mult latura formală, a expresiei și în general a diverselor modalități de exprimare a sentimentului naturii, decît fondul problemei, revendicabil structurii sufletești autohtone. Trebuie să ținem seama totuși

Scanned with OKEN Scanner

că avem în față proza unui popor ce-și afirmă în creațiile sale folclorice, anticipînd literatura cultă, un sentiment al naturii superior prin intensitate unor popoare (în speță cel francez) a căror literatură ne-a furnizat în sec. al XIX-lea frecvent modelele. [4]

În aceste condiții, cărțile străine circulînd în traduceri sau în original (ne referim la acele cărți care alocă un anumit spațiu imaginii naturii) marchează nu atît argumentele eventualelor influențe, cît indică acele laturi pe care le reclamă dispoziții afective și stări lăuntrice preexistente.

O analiză a circulației acestor cărți pe teritoriul țării noastre este dificilă, implicînd cercetarea cataloagelor librăriilor, a cabinetelor de lectură, a inventarului bibliotecilor publice și particulare, reclamele comerciale din ziare sau actele de arhivă (sosiri, vînzări-cumpărări de cărți, cercetarea ex.-librisurilor cărților, chiar dedicațiile pe care eventual acestea le-ar avea — indicii de circulație și preferință) etc. Este un domeniu în care s-a lucrat destul de puțin. O lucrare de sinteză asupra circulației cărților străine citite în original în principate, oferind indicii sigure asupra gustului timpului, preocupărilor epocii și, în ceea ce ne privește, asupra receptării beletristicii de inspirație naturistă lipsește pînă în prezent. Deosebit de utile, cercetările lui Paul Cornea se referă la traduceri.

Investigațiile noastre vor fi limitate la prima jumătate a secolului trecut — perioadă în care beletristica conturează expresia și în general modalitățile de exprimare ale sentimentului naturii. Inventarul titlurilor (opere literare romantice și preromantice, majoritatea de mare răsunet european) marchează etapele principale în evoluția și ilustrarea sentimentului naturii de la literatura pastorală, Bernardin de Saint Pierre și J.-J. Rousseau, la marile nume ale romantismului — Chateaubriand, Byron, Shelley, V. Hugo etc., precum și teoretizarea conceptului (Alexander von Humboldt). Lipsesc din aceste liste sau apar episodic lucrările romanticilor germani și cei italieni precum și unele lucrări definitorii pentru fixarea imaginii naturii, din romantismul și preromantismul englez (Wordsworth, Southey și Coleridge). Ne vom referi în primul rînd la bibliotecile particulare de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, moștenite și îm-

Scanned with OKEN Scanner

bogățite de succesori — unii din ei spirite luminate ale epocii. Este semnificativă preferința boierilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea pentru Rousseau și Bernardin de Saint Pierre. Operele celui dintîi sînt semnalate în bibliotecile boierilor din Moldova, ne asigură o știre din ziarul *Magyar Kurir* (25 XI 1791) [5]. Interesul pentru opera autorului *Noii Eloize* este general, dacă ne gîndim că prezența edițiilor operei sale este semnalată în cîteva din principalele biblioteci boierești din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Socotelile casei lui Grigore Sturza (tatăl viitorului domn, Mihail Sturza) menționează cumpărarea în 1819 a 37 volume din opera lui J.-J. Rousseau. Opera acestuia se află la începutul secolului și în biblioteca lui Ioan Balș (ediții complete dinainte de 1832), de asemenea în vestita bibliotecă a familiei Rosetti-Roznovanu (1939 cărți în 1821, 7000 în 1892) din conacul de la Stînca, sau în biblioteca din București a lui Ioan Manu (1803—1874) — ultimul avea 36 volume din ediția Paris, 1791 [6]. Nu mai menționăm aici bibliotecile lui Ioan Cantacuzino sau Heliade, care evident posedau operele marelui scriitor francez de vreme ce realizau, printre primii la noi, traduceri din opera sa. Bernardin de Saint Pierre este de asemenea foarte răspîndit, făcînd deliciul de lectură a numeroase generații. Audiența de care se bucură ne-o demonstrează numeroase traduceri, precum și frecvența lucrărilor *Paul și Virginia* și *Coliba indiană* (în traduceri sau în original) între lecturile unui public mai larg (boieri mici sau de stare mijlocie, clerici, negustori) [7]. Este notabil succesul pe care îl au (mai cu seamă în rîndul scriitorilor) opera lui Young sau *Werther* de Goethe. Unele din lucrările de circulație în epocă aparțin unor scriitori minori, dar semnificativi pentru orientarea spre natură a cititorilor acestei epoci. Este cazul cărților lui Baour Lormian (imitator al lui Ossian) sau Charles Delattre *(Spectacles de la nature,* 2 vol., Paris, 1827) din biblioteca lui I. Manu [8] sau lucrări în genul *Grammaire des fleurs* sau *Maison rustique,* notate de poetul Iancu Văcărescu (pe la 1815). Este revelatorie, în această privință, prezența lucrării de mare răsunet *Kosmos* de Alexander von Humboldt. O găsim între cărțile moștenite în 1892 de la Vasile Adamache de către Biblioteca Universității din Iași sau între lecturile lui Osvald Dreuttel, chirurg al Iașului (1860). Ne surprinde circulația rapidă a cărților, cele mai multe dintre ele parvenind la scurt interval de

Scanned with OKEN Scanner

timp din Paris în capitala Moldovei. Procurat imediat, primul volum al operei *Kosmos* (1845) a marelui naturalist german avea să fie oferit în dar de către un Sturza [9] unui oarecare D. Cîmpineanu la 1 I 1850.

Generală, receptarea masivă a romanticilor este marcată de prezența lui Lamartine și Chateaubriand (poezia și proza) iar mai tîrziu și de a lui V. Hugo. Primii doi se află în bibliotecile citate și în cele publice.

Cabinetele de lectură din deceniul 5 al secolului reprezintă, prin însăși destinația lor, gustul unui public mai larg, nelimitat la cele cîteva familii de mari boieri sau la acela al intelectualilor cu studii temeinice în apus. Din cei 54 de autori cîți numără catalogul lui Adolphe Hening (Iași, 1840—1841) 14 sînt romantici. Poziții principale ocupă operele lui Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Byron, în cabinetul de lectură al lui F. Bell (Iași, 1846) [10].

O particulară preferință o manifestă gustul pentru literatura de călătorii. Bibliotecile particulare abundă în astfel de lucrări. Găsim, în biblioteca lui Ioan Manu, operele lui Breton, consacrate popularizării tărîmurilor necunoscute, într-o epocă de exotism romantic : *L'Egypte et la Syrie* (1814), *La Chine en miniature* (1811), *L'Illyrie et la Dalmatie* (1816), *Le Japon* (1818). Printre lecturile boierului I. Balș se vor fi numărat și următoarele cărți, semnalate de inventarul acestora, făcut cu ocazia morții sale (9 II 1839) : Neale : *Voyage en Allemagne, en Polonie, en Mold.,* Paris, 1818 ; Chandler : *Voyage en Asie mineur (1806),* sau ghiduri ca *Le Ciceron de Versailles* etc. [11]

În 1835, cînd se afla la studii la Luneville, M. Kogălniceanu achiziționa [12] cele 46 de volume (!) ale lucrării lui Albert Montémont : *Bibliothèque universelle des voyages effectués par mer ou par terre dans les diverses parties du monde, depuis les premières découvertes jusqu'à nos jours,* Paris, 1833-1836. Varietatea literaturii de călătorii care circulă în principate devine un document al unei nestăvilite curiozități, al dorinței de cunoaștere a altor meleaguri pe care epicul fabulos al *Alexandriei,* încă populară la începutul secolului al XIX-lea, nu-l mai satisfăcea. „Aventurile" în spirit, ale peregrinărilor livrești, anticipează astfel apropiatele „aventuri" ale itinerariilor europene și asiatice, ale perioadei de timp cir-

cumscrisă deceniilor patru-șapte, pe care am putea-o denumi la noi „epoca călătoriilor romantice".

Mai repede decît cărțile, circulau gazetele. *Revue des deux Mondes* și *Gazette de France* — care își aveau „prenumeranții" moldo-valahi și în principate, în prima jumătate a secolului al XIX-lea — anunțau apariția unor astfel de publicații, unele din ele popularizate în fascicole ieftine [13] : *Galerie bretonne ou moeurs, usages et coutumes des Bretons de l'Armorique par feu O. Perrin,* sau lucrarea cu aspect mozaical (obiceiuri, ocupații, artă etc.) *La Gaule poétique* (Marchangy). *Journal des débats politiques et littéraires* (citit în principatele române) populariza, în 1835, *Le Muséum pittoresque, Histoire pittoresque des voyages, Guide pittoresque du voyageur en France* etc. De la acest interes pentru pitorescul peisajului naturii, îmbinat cu acela al moravurilor și anecdota istorică, se revendică, considerăm, aceleași caracteristici ale memorialelor de călătorie semnate de A. Russo, N. Filimon sau D. Bolintineanu. Fără a se ajunge la o viziune picturală a naturii (cîteva exemple-excepții la V. Alecsandri și N. Suțu), aceste lecturi vor pregăti o altă perioadă, cea post-pașoptistă, în care preferințele pentru valorile picturale ale naturii vor fi vădite în *Cîteva ore la Snagov* sau, mai tîrziu, în proza lui Eminescu, Hogaș și Macedonski.

Mai mult decît circulația cărților străine, traducerile efectuate conțin indicii sigure asupra gustului public. Dealtfel editorii (în speță Heliade) au lucrat conduși în funcție nu numai de ceea ce trebuie să apară (conform unei stricte selecții valorice) dar și de ceea ce publicul cerea, chiar dacă gustul acestuia nu era prea pretențios.

În ceea ce ne privește, ne limităm doar la acele opere, traduse din literatura universală, care prin implicațiile lor naturiste au putut, într-un fel sau altul, influența sau cel puțin oferi cititorului surpriza regăsirii propriilor lor sentimente față de natură. Raportările stabilesc în această perioadă paralelisme și — episodic — influențe, depistabile îndeosebi în lirica epocii. În proză, în primele șase decenii, influențele vor fi foarte reduse. Ele vor fi fertilizate în oarecare măsură (în cadrul acestui aspect al viziunii naturii), mai tîrziu, prin operele marilor reprezentanți din ultimele trei decenii ale secolului.

Impresionează numărul relativ mare de traduceri (în unele cazuri și prelucrări) din Gessner și Florian. Căzută în desue-

Scanned with OKEN Scanner

tudine în alte țări, pastorala rezistă la noi în primele patru decenii ale secolului trecut. Sentimentalismul, grațiile prăfuite și cunoscuta ei facilitate la lectură o recomanda cititorilor boieri și în general gustului literar nepretențios al timpului. Apartenența pastoralei la gustul literar al mediilor conservatoare se impune cu claritate, dacă avem în vedere cititorii sau chiar traducătorii și colportorii. Prelucrată de Gh. Asachi după Gessner și Florian, lucrarea *Mirtil și Hloe* (1816) devenea, în casa unui mare boier, primul spectacol de teatru în limba română, jucat de tineri boieri în fața unui public de aceeași condiție. Dealtfel, lecturile din Gessner și Florian coexistă cu cele din Rousseau și clasicii francezi, din Delille, Volney, Young sau alți preromantici. Traducătorii sînt frecvenți. Alecu Beldiman traducea prin 1808 *Moartea lui Avel* (Gessner), colportată prin diferite copii, editată mai tîrziu (1818). *Galateea* lui Florian era tradusă prin 1813 — arată G. Bogdan-Duică într-un documentat studiu[14]. În 1817 se traduce *Adelaida sau păstorița alpicească* (retipărită în 1836 și 1846). T. Cipariu scrie *Egloga pastorală*. Gessner și Florian pot fi găsiți între lecturile lui Gh. Asachi și C. Negruzzi, Iancu Văcărescu sau Gr. Alexandrescu, „. . .după Telemach — își amintea un alt cititor în tinerețe al lui Florian, M. Kogălniceanu — cartea cea mai plăcută pentru noi era Florian (. . .) Atîta iubeam pre Florian, *acest adevărat poet al naturei,* încît la un Sfîntul Vasile, cînd tată-meu mă întrebă ce daruri vroiam să-mi cumpere, îi răspunsei cu un aer pedant (. . .) *Les oeuvres complètes de M. de Florian,* mon père !“ [15] ș.a. Cei doi reputați autori de idile îi vor fi fost familiari și lui Cîrlova — oricum, locurile comune ale pastoralei le găsim în *Păstorul întristat*. Influența lui Gessner și Florian, vizibilă în predilecția pentru un anumit cadru de un ruralism dulceag și artificial, avea să se limiteze doar la poezie. Primele opere valoroase ale prozei aveau să fie scrise spre sfîrșitul deceniului patru, cînd deja specia în discuție intrase în desuetudine, ca și păstorii ei „îmbrăcați în straie de matasă, cu peruci cu pudră, purtînd iarna și vara cununi de rosa centifolia“ [16].

Prezentă, circulația operelor lui J.-J. Rousseau de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea continuă în secolul următor. Dimensiunea etică a operei, solitudinea în mijlocul naturii, intimismul erau elemente la care atmosfera literară era receptivă. La numai 16 ani de la moartea lui J.-J. Rousseau, Ion Canta-

Scanned with OKEN Scanner

cuzino traduce în 1794 *Narcisse ou l'Amant de lui-même* [17] *(Narcis sau îndrăgitul însuși de sine.)* Un manuscris moldovean (ms. 3481 din Biblioteca Academiei R. S. România), conținînd traducerea operei *La Nouvelle Héloïse (Răvaș de la doi iobiți trăitori dintr-un tîrgușor de la poalile muntelui alpin supt nume de Noa Eloiză)*, anticipează traducerea aceleiași lucrări, la 1837, de către Heliade. De o circulație susținută se bucură traducerile din opera lui Bernardin de Saint Pierre ; *Paul și Virginia* (Iași, 1831) vine după o alta a lui Iordache Golescu. Din 1821 circula *Bordeiul indienesc (La chaumière indienne)* a aceluiași, în traducerea lui Leon Asachi. Tot acesta incercase o traducere a *Nopților* lui Young (1819). Simeon Marcovici îl va edita însă pe celebrul preromantic la București în 1835 *(Culegere din cele mai frumoase «Nopți» ale lui Young)*.

Am exagera dacă am considera apariția acestor lucrări simultană cu eventuala lor influență în cadrul prozei noastre de inspirație naturistă (situație existentă în literaturile occidentale). În cazul nostru, aceste traduceri reflectă, în primul rînd, o direcție a gustului literar ; influențele, cîte vor fi fost, au avut în prima jumătate a secolului al XIX-lea alte obiective. Dealtfel prefețele și referințele de epocă la aceste lucrări indică în primul rînd receptarea laturii lor etice. Traducătorii țin să menționeze, uneori ostentativ, rolul lor educativ. Leon Asachi integrează traducerea sa din 1821 *(Bordeiul indienesc)* între operele care „dau mai multă seninare adevărului, decît întîmplările înseși“ [18]. *Nopțile* lui Young sînt recomandate de traducătorul lor, serdarul Simeon Marcovici (1835), pentru finalitatea lor morală („a cărora scopos este să facă pe oameni virtuoși“) [19]. Iancu Buznea își avertizează și el cititorii (și eventualii cenzori) că traducerea sa, *Pavel și Virginia* (Iași, 1831) nu este o „plăzmuire vătămătoare pentru moravurile tinerimii“, ci reprezintă — consideră comentatorul — viața „unor fii ai naturii ce trăiesc după simplele ei legi“.

Fără a se manifesta frecvent, această receptare a spiritului lucrării este semnificativă după două-trei decenii de difuzare — fie și intermitentă — a operei lui J.-J. Rousseau sau a scriitorilor preromantici europeni. Reflectînd acest nivel, I. Barac se ridică deasupra înțelegerii superficiale a idilei. Cuplul acesteia trăiește — demonstrează autorul — într-o „înnoială de pace și cu harmonia sorții și către firea cea dinafară. Ei se bucură în niște locuri care își au forma esteticească cea mai

Scanned with OKEN Scanner

deplină, slobozenia cea mai odihnită care stă cu natura în harmonia cea mai dinlăuntru“ [20]. Exprimat într-o sintaxă neîmplinită literar, textul ne permite să desprindem totuși, destul de clar, idealul unei convietuiri armonioase dintre om și natură, sub semnul regăsirii unității ei originare. Este o viziune în care s-au stratificat aspirația naivă spre peisaj a pastoralei, alături de aceea, romantică, a regăsirii unității pierdute dintre om și natură și poate (I. Barac avea cultură germană) și frumosul vis utopic al neoclasicișilor din vremea lui Winckelmann.

Aceleași stratificări le vom găsi în romanul *Fulga sau ideal și real* (1872) al lui Grigore H. Grandea. Nostalgiile arcadicei vîrste de aur sînt vizibile, ca și dorința rousseauistă a refugiului din calea lumii. Eroina este convinsă în consecință că dragostea ei nu poate încăpea „decît în sînul acestei naturi frumoase și măreție“ [21]. Preeminentă se va dovedi însă influența operei din tinerețe a lui J. W. Goethe *(Werther)*. Referindu-se la ecoul romanului *Fulga* (a cunoscut în secolul său mai multe ediții), un contemporan considera, evident exagerat, că această operă „este pentru Țara românească ceea ce a fost pentru Germania Werter (sic)“ [22]. O lectură în paralel a textului celor două lucrări scoate în evidență numeroase note comune, unele susceptibile de pastișă din partea scriitorului român. Grandea era într-adevăr un admirator declarat al operei *Werther*, o citise poate pentru prima oară în traducerea lui Gavriil Munteanu (1842) și-i prefața o ediție din 1875 (tradusă de B. V. Vermont). Nu numai romanul *Fulga* dar și alte opere au dus pe comentatorii săi, mai vechi sau recenți, la concluzia unei influențe wertheriene [23]. Similitudinile sînt numeroase ; vom întîlni aceeași tensiune furibundă a pasiunilor, același sentiment al ostilității sociale, agravat de orgoliul ascendenței spirituale a eroilor. Obsesia modelului german accentuează intensitatea procesului comuniunii om-natură, atingînd un grad rar în proza epocii. Și într-un caz și în celălalt, întîlnim același sentiment al infinitului și vitalității unei naturi uneori devorante. Aspectul „trist și amenințător“ al nopții din romanul *Fulga*, rememorează dezlănțuirile stihiale nocturne din *Werther*. Este chinuitoarea noapte în care Werther rătăcește, după pasionata lectură din Ossian (pe care-l citează și Fulga) în fața iubitei sale Lotte. Eroul lui Goethe se oprise asupra paginilor în care, pradă zbuciumului lăuntric, Colma așteaptă îndurerată, noap-

Scanned with OKEN Scanner

tea, sosirea lui Salgar — pasaj semnificativ pentru tragica anticipație a propriului ei destin. În ambele lucrări, sfîrșitul dramatic al idilei are loc în anotimpul de crepuscul al vegetației : „Ja, es ist so. Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her“ [24]. Aceeași stare se remarcă la eroul valah al lui Grandea ; ea este extravertită arborilor „îngălbeniți“ ai toamnei și vînturilor „reci“, digresiv reluată într-o suită de enumerări.

În acțiunea de orientare asupra tezaurului folcloric (prilejuind implicit reluarea și întărirea contactului cu un anume sentiment al naturii, imanent acestuia), un rol va fi avut și opera vestitului culegător și comentator al folclorului J. G. Herder și discipolii săi din Franța (E. Quinet și J. Michelet). Opera celebrului cărturar, de un unanim răsunet în epocă, citită la noi în traducerea franceză sau în original, inclusă în planul „Bibliotecii universale“ a lui Heliade, avea să determine multiple influențe în studiile de folclor și istorie. [25]

Paralel cu traducerile din preromantici și clasici, circulă cele din marii reprezentanți ai primei vîrste romantice (Lord Byron, Chateaubriand, Lamartine), urmate apoi de V. Hugo, E. Sue, George Sand, Al. Dumas etc. Primii trei citați circulă în deceniul patru, concomitent cu traducerile din preromantici sau din clasici, coexistența lor fiind specifică pentru fenomenul de „ardere a etapelor“, din cadrul romantismului românesc [26]. Sînt traduse, într-un timp record, principalele opere ale lui Byron. *Curierul de ambe sexe* anunță, între alte traduceri ale lui Heliade, cele din marele poet englez (*Corsarul, Lara, Strigoiul, Ghiaurul* și *Luarea Corintului, Mazepa, Parizina, Logodnica d'Abidos, Bepo, Lamantațiile lui Tas, Martino Faliero, Prizonierul de Silon* (titlurile în traducerea din epocă) [27]. Influențelor exercitate de Byron li se asociază cele din Chateaubriand și Lamartine. În 1839 apar *Atala* și *René* (traduse de Nestor Heruvim) ; în 1850, *Aventurile celui din urmă Abenseragiu*, în traducerea lui Gr. Gănescu, reluată peste doi ani de I. N. Șoimescu. *Le Génie du Christianisme*, cu celebrul elogiu al frumuseților naturii, apare în traducerea arhimandritului Dionisie, în 1851. *Meditațiile poetice dintr-ale lui A. de Lamartine* (1830) sînt traduse de Heliade. Poezii ca *Singurătate, Lacul, Toamna, Seara, Rugăciunea de seară, Suvenirul, Războiul*, parte din ele celebre pentru particulara interferență a sentimen-

Scanned with OKEN Scanner

tului erotic cu cel al naturii, cunosc o mare răspîndire în epocă. Spre sfîrșitul deceniului patru, traducerile din preromantici, din autorii de pastorale Gessner și Florian încep să scadă, în favoarea scriitorilor romantici. Proiectele poligrafului francez Aimée Martin, reluate de Heliade și I. D. Negulici, vor fi completate în consecință cu operele reprezentative ale noului curent literar. [28]

Nelimitate la aceste nume, traducerile (incluzînd și scriitori mai mici, de o mare circulație pe atunci, sau scriitori romantici aparținînd unor vîrste literare imediat următoare) nu însemnau numaidecît influențe. Notabile totuși în poezia deceniilor patru-șapte, acestea sînt incomparabil reduse în proză, cu atît mai puțin într-un domeniu restrîns la manifestările epice care includ prezența naturii. Literatura română, cu o bază folclorică unanim recunoscută, a putut prelua în cadrul acestui domeniu (al „temei" naturii) imagini, motive, precum și diverse ipostaze ale gamei om-natură direct din creația anonimă populară, într-o epocă în care aceasta intrase în atenția entuziastă a cîtorva scriitori și, cu timpul, a opiniei literare generale. *Nu puteam împrumuta ceea ce noi aveam cu prisosință.* Se putea prelua creator sau doar imita din literatura romantică apuseană — în proză sau dramaturgie — modalități de compoziție și de realizare a culorii locale, tipuri și situații, antiteza sau tirada retorică, nu însă și elementele specifice aparținînd raportului om-natură. Nevoia de confesiune sau cea de ocrotire, asociațiile comparative, aspirația cosmică și sentimentul morții, solidaritatea și nesfîrșita gamă a corespondențelor, dintre lumea sufletească a omului și cea fizică a peisajului, sînt doar o parte din valorile evidențiate, în cadrul raportului atît de complex, de intens și de viu, dintre om și natură — oglindit în literatura noastră folclorică. Preluate creator în poezie dar și în proză, ele vor fi cel mult modelate și nuanțate prin modelele străine. Acestea puteau oferi anumite forme, exemple și uneori clișee literare pentru exprimarea unor valori ale sentimentului naturii, preexistente în spiritualitatea noastră.

Întărite, anumite motive au fost repuse în circulație ; — este cazul imaginii muntelui, realizată de pașoptiștii noștri și de succesorii acestora într-o originală viziune, diferită, în unele puncte de vedere, de aceea din literatura alpestră din Franța și Anglia secolului XVIII-XIX. Sigur, în apetența pentru pito-

Scanned with OKEN Scanner

rescul naturii, recunoaștem unele sugestii din proza lui Chateaubriand și Bernardin de Saint Pierre, din literatura de călătorii sau din o alta, ca și aceasta „de frontieră", manifestînd în epocă un acut interes pentru ineditul geografic, etnografic, istoric sau al moravurilor altor tărîmuri — parte din aceste opere fiind amintite pe parcursul lucrării noastre.

Nu se poate face abstracție însă, în această privință, de faptul că această influență se putea grefa pe o realitate similară — constantă tipologică la unii scriitori munteni —, reflex al balcanismului literar. Însingurarea în cadrul naturii (Grandea și alții), nocturnul (receptat ca ambianță melancolică, scăldată de razele lunii) din *Serile Veneției* (C. Negri), din Odobescu sau Filimon, preferința declarată pentru peisajul sălbatic (Alecu Russo, V. Alecsandri, N. Suțu) s-au conturat în cadrul acestei prime „faze" a prozei (deceniile patru-șapte) *și prin influențele* lui Lamartine sau V. Hugo, suprapuse sau coexistînd cu cele mai vechi din Young.

La interferența dintre predispozițiile romantice ale reveriei și structura echilibrat-clasică a stilului se realizează, în *Pseudokyneghetikos,* acea capodoperă a descrierii Bărăganului. Nu ar fi un motiv pentru a vedea, numaidecît, în autorul acestui peisaj în care se întîlnesc și se conciliază sintetic viziuni diferite, un discipol al lui Prosper Mérimée — cum s-a remarcat [29]. Chiar dacă Al. Odobescu își arată admirația pentru N. V. Gogol, Aksakov și Turgheniev [30], declarînd referitor la proza primului dintre aceștia, „am început, mai adineauri, să-l jumulesc ca să-mi dreg și să-mi împodobesc cu strălucitoarele lui pene păunești" totuși, alăturate, imaginile stepei de autorul lui *Taras Bulba* și cea a Bărăganului de scriitorul român mărturisesc două puternice și deosebite personalități creatoare.

Sfîrșitul deceniului șapte, marcat de redactarea romanului *Geniu pustiu,* și deceniile următoare ar înscrie o altă fază a influențelor și paralelismelor, manifestate în cadrul descrierilor și al altor modalități de reliefare a sentimentelor naturii. Dacă pe Calistrat Hogaș îl putem exclude acestora (autorul *Amintirilor dintr-o călătorie* oscilează între parodierea mitologismului livresc greco-latin — sau — mai rar — cel creștin biblic, ironizînd uneori și poncifele romantice referitoare la cadrul naturist), prin proza lui Eminescu, în schimb, înrîuririle (atunci cînd ele sînt certe), departe de a se limita la imitarea unor convenții, devin consubstanțiale însuși peisajului

Scanned with OKEN Scanner

Depistarea eventualelor influențe pe care Eminescu le-ar fi asimilat, în constituirea unei viziuni a naturii, întîmpină numeroase dificultăți, cu atît mai mult cu cît uneori este aproape imposibil de delimitat ceea ce aparține în acest sector spiritualității poporului nostru (căreia Eminescu îi este îndatorat și în același timp genial interpret) de ceea ce se revendică literaturii romantice (în speță celei germane), ambele întîlnindu-se în aceleași puncte de contact ale universalității firii umane.

Receptate în măsura în care găsesc terenul adecvat fructificării lor, influențele străine coexistă sau fuzionează organic cu cele autohtone.

Ideea regresiunii în natură, consecință a unei atitudini evazioniste, se revendică unui complex resort. Apelul nostalgic (accentuat cu timpul) al unui peisaj regenerator, implicit al unei vîrste pe care poetul și-o simțea înstrăinată, constituie punctul de plecare a unei aspirații spre frumosul și utopicul vis al romanticilor europeni, cel al regăsirii unității originare dintre om și natură. Autorul realizează imaginea evadării într-un tărîm orfic de o viguroasă și mirifică rusticitate. Este peisajul imaginat primordial care, ca și cel din *Poveste indică* sau din lecturile străvechilor *Vede* (cunoscute prin traduceri germane), îi procura sentimentul eternității naturii atotputernice și sublime în fața succesiunii patimilor umane.

Ideea recăpătării acestei pierdute unități nu era nouă și sub anumite forme o regăsim la neoumaniștii germani (Winckelmann) și la cei pe care îi influențaseră direct (Schiller, Goethe). O întîlnim și la așa-numiții „filozofi ai naturii" cu care textul eminescian (în speță imaginea naturii) are puternice și surprinzătoare afinități. Lipsa acestor nume din cadrul lecturilor studenției eminesciene nu permite emiterea ipotezei influenței directe, dar conține toate premisele unui studiu al paralelismelor. Adiacentă acestei probleme este și influența lui Rousseau, vizibilă în evazionismul naturist, în critica statului oligarhic din epistola lui Euthanasius *(Cezara)* etc. Mărturiile documentare asupra contactului marelui poet cu opera autorului *Noii Eloize* o confirmă.

Ridicată pe substratul de sorginte folclorică, al comuniunii profunde dintre om și natură, viziunea eminesciană a acestui proces poartă pecetea unei puternice personalități.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente comune, manifestate în prezența acelorași motive și atitudini similare în fața peisajului, indică frecvent un paralelism al situațiilor, mărturisind identitatea de structură și mai puțin influențele ; chiar și atunci cînd acestea sînt certe, receptarea lor în contextul prozei eminesciene este accentuat-personală. Exclusă servilismului imitativ, ea devine originală interpretare. Este cazul nocturnului.

Ilustrat literar după consumarea pe plan european a numeroaselor experiențe ale temei, nocturnul eminescian reliefează o configurație aparte. Comună cu Novalis, orientarea spre interiorul uman, stimulată de această ambianță, nu duce la elanurile mistice ale acestuia și nici la tensiunile sfîșietoare, la voluptatea misterului, a adîncimilor „subteranului" lui Ludwig Tieck.

Urmărirea, în paralel, a motivului identifică pe parcurs la cei doi creatori similitudini funcționale ale acestuia : certă, deosebirea de nuanță se impune de fiecare dată. Dualitatea lumină-noapte nu cunoaște polaritatea tranșantă din literatura altor popoare ; extazului nocturn din „imnurile" lui Novalis i se substituie mai ponderatul (dar nu mai puțin profundul) „clar de lună", formulă proprie a nocturnului eminescian — specific pentru echilibrul existențial al spiritualității poporului căruia autorul *Luceafărului* îi aparține. Imersiunea în noapte însoțește la Novalis revelația adîncimilor abisale ale propriului suflet. Peisajul selenar eminescian devine același cadru ideal al coborîrii înfiorate în lumea propriului eu, martor și participant la miraculoasele experiențe ale eroilor din *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlà*.

Este revelația unui nou univers, intrinsec de astădată ființei umane : „Wir träumen von Reisen durchs Weltall. Ist denn das Weltall nicht in uns ?" [31]

În consens deplin evoluează și proza eminesciană.

Dionis va aspira spre un spațiu „zidit" după voia sa, iar Ruben, „maistrul" său, îi sprijină aspirațiile :

„Vei pute-o... căci îl ai în tine, în sufletul tău nemuritor, nesfîrșit în adîncimea lui" [32].

Este indiciul semnificativ al preponderenței subiectivității umane în receptarea și configurarea romantică a peisajului. Sub anumite aspecte, Al. Macedonski va continua procesul.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 Paul Cornea : *Originile romantismului românesc,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 574.

2 Al. Dima : *Principii de literatură comparată,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 175-193.

3 Paul Cornea, *op. cit.,* p. 22.

4 Cf. Daniel Mornet : *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint Pierre,* Hachette et C-ie, Paris, 1907, p. 15-16.

5 Cf. G. Bogdan-Duică : *Ioan Barac,* Bucureşti, 1933, p. 57 (apud Paul Cornea, *op. cit.,* p. 55).

6 Majoritatea datelor le preluăm din Virginia Isac : *Biblioteci personale în Moldova în secolul al XIX-lea,* în *Revista arhivelor,* XII, 1969, nr. 1, p. 49-63.

7 I. Buznea, Leon Asachi ca traducători nu aparţineau marii boierimi. Pentru frecvenţa acestei lucrări, cf. însemnările lui N. Gane din volumul memorialistic *Pacate mărturisite* (părinţii săi aparţineau boierimii mijlocii), sau Artur Gorovei *(Monografia oraşului Botoşani,* Fălticeni, 1926, p. 408).

8 Andrei Pippidi : *Lecturile unui boier muntean, acum un veac : Ioan Manu,* în *Revista de istorie şi teorie literară,* 1971, nr. 1, p. 105-120.

9 Cf. exemplarul citat, vol. I, ediţia princeps germană (1845) cu dedicaţia lui [Constantin] Sturza către Cîmpeanu, din fondul Bibliotecii Centrale Universitare din Iaşi (păstrat la cota III — 5963).

10 Paul Cornea, *op. cit.,* p. 455-457.

11 Virginia Isac, *op. cit.,* p. 52-53.

12 Cf. scrisoarea lui M. Kogălniceanu din 16/28 martie 1835, în P. V. Haneş : *M. Kogălniceanu în scrisori (1834-1849),* Bucureşti, 1913, p. 29.

13 P. V. Haneş : *Istorie literară în călătorii,* Editura societăţii „Prietenii istoriei literare", Bucureşti (extras din *Convorbiri literare),* Bucureşti, f.a., p. 35-46.

14 Cf. Bogdan-Duică : *Solomon Gessner în literatura română,* în *Convorbiri literare,* XXXV (1901), nr. 2, p. 162-190.

Scanned with OKEN Scanner

15 M. Kogălniceanu : *Tainele inimii — scrieri alese,* Editura pentru literatură, București, 1964, p. 87.

16 *Ibidem,* p. 86.

17 Sorina Bercescu : *Primele traduceri din Rousseau în limba română,* în *Limbi romanice,* XVIII (1969), p. 125-132.

18 Leon Asachi, introducere la *Bordeiul indienesc,* în George Ivașcu : *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (1812-1866), Editura didactică și pedagogică, București, 1967, p. 99-100.

19 Cf. introducerea lui Simeon Marcovici la *Culegere din cele mai frumoase «Nopți» ale lui Yung,* în George Ivașcu ; *op. cit.,* p. 200.

20 I. Barac : Cf. *Pentru idile,* în *Foaia Duminecei,* nr. 11, 13-III-1837, p. 86-89.

21 Grigore H. Grandea : *Fulga sau ideal și real,* novelă de..., Tipografia Govora, București, 1885, p. 46.

22 Al. I. Șonțu : *Grigore H. Grandea,* București, 1902, p. 41.

23 Cf. *Istoria literaturii române,* Editura Academiei R. S. România, București, 1968, vol. II, p. 770.

24 Johann Wolfgang Goethe : *Die Leiden des Jungen Werther,* Vorwort : Romul Munteanu, Jugend Verlag, Bukarest, 1967, p. 138.

25 Cf. Zoe Dumitrescu-Bușulenga : *Valori și echivalențe umanistice,* excurs critic și comparatist, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 21-28.

26 Paul Cornea, *op. cit.,* p. 516-524.

27 Cf. *Catalog de cărțile ce se află în tipografia jos-însemnatului* [Heliade] *și de vînzare în București la D. Iosif Romanov, și la Iaș[i] la D. Bel și Comp.,* în *Curierul de ambe sexe,* periodul II (1838-1840), nr. 10, p. 159-160.

28 Cf. Paul Cornea : *De la Alexandrescu la Eminescu,* Editura pentru literatură, București, 1966, p. 63.

29 Cf. N. I. Popa : *Romantismul francez și romantismul românesc,* în *Romantismul românesc și romantismul european,* Societatea de științe filologice din R. S. România, București, 1970, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

30 Cf. Tamara Gane : *Romantismul rus şi romantismul românesc. Paralelisme şi consonanţe* în *Romantismul românesc şi romantismul european,* culegerea citată, p. 143.

31 Novalis : *Werke und Briefe,* Insel Verlag, Leipzig, 1942, p. 419.

32 Eminescu : *Proză literară,* ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu, cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru literatură, 1964, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

ROMANTICII PAŞOPTIŞTI

A. SPRE O VIZIUNE UNITARĂ A NATURII

Permanenţa umană a sentimentului naturii nu va presupune întotdeauna implicit şi o sincronică omniprezenţă a reflexului său literar. Epoci ilustrînd o strălucită afirmare a acestuia în operele genului liric şi epic sînt urmate de altele în care natura — ca peisaj sau termen de relaţionare — este aproape absentă. O concluzie similară, trasă de un documentat cercetător al artei peisajului european — Kenneth Clark — este, în această privinţă semnificativă [1]. Romantismul european a marcat în acest sens un moment de recrudescenţă. Complexa viziune a naturii din operele lui Chateaubriand, V. Hugo, Alfred de Vigny, Lamartine era anunţată anticipativ de veacul anterior. Sentimentului naturii, pregnant în opera lui J.-J. Rousseau, i se asociază complinirile pitoresc-descriptive ale operei lui Bernardin de Saint Pierre. Înaintea acestora, o întreagă pleiadă de scriitori pregătiseră de-a lungul secolului al XVIII-lea atmosfera. *Anotimpurile* lui William Thomson făcuseră o adevărată şcoală [2]. Departe de acea reînnoire radicală a expresiei literare a sentimentului naturii pe care o aduc romanticii, diverşii lui succesori şi epigoni vor pregăti, în literatura diferitelor ţări europene cărora le aparţineau, ambianţa favorabilă viitoarei resurecţii, determinînd astfel o adevărată „întoarcere“ spre natură. Este cazul lui Ewald von Kleist (Germania), Thomas Warton şi W. Stevenson (Anglia), Gyllenborg, Oxenstierna şi M-me Norderflycht (Suedia) sau al marchizului de Saint-Lambert în Franţa — majoritatea creînd la mijlocul sau în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Renaşterea vechiului gust pentru pastorală, vizibilă în entuziasmul cu care sînt primite de cititorii aceluiaşi interval de timp operele lui So-

lomon Gessneh și Jean Pierre Claris de Florian nu trebuie neglijată.

O adevărată resurecție cunoaște în acest domeniu Anglia. Peisajul naturii preocupă, în a doua jumătate a secolului XVIII și primele decenii ale celui următor, în egală măsură pe literat, pictor sau grădinar. *Nopțile* lui Young au constituit (nu numai pentru țara sa) o adevărată revelație. Precedînd pe Byron și Shelley, literatura engleză crează prin Wordsworth, Southey și Coleridge o adevărată școală, cu implicații depășind sfera literaturii. Continuînd creator succesele unei adevărate școli naționale a peisajului (Richard Wilson, Old Crome — secolul al XVIII-lea), Constable (1776-1837) și J. M. Turner (1775-1851) aduc în opera lor viziuni de o impresionantă adîncime a sentimentului naturii. Ei vor configura caracterele peisajului romantic, fructificate mai tîrziu de artiștii romantici francezi (Delacroix) [3]. Turner în special va prefigura, surprinzător de timpuriu, însușirile viitorului impresionism plastic.

„Descoperirea" naturii în operele pașoptiștilor noștri nu a presupus, din partea acestora, eforturile confraților din alte țări. Sentimentul naturii era deosebit de puternic la niște oameni care, indiferent dacă locuiau la țară sau la oraș, erau în imediata ei vecinătate. Apariția naturii în opera literară a „romanticilor" pașoptiști nu reprezintă o „întoarcere" spre natură, întrucît practic nu avusese loc o înstrăinare de aceasta.

Urmînd unei variate și deosebit de sugestive ilustrări a naturii în lirica noastră populară, epica cultă nu a făcut altceva decît să-i diversifice modalitățile de exprimare. Sentimentul naturii însuși, ca „dat" psihic, cunoaște o rafinare și o adîncire. Viziunea naturii cîștigă în complexitate.

Natura nu mai este un cadru decorativ, un fundal ; vechii schițări localizatoare îi ia locul în operele literare o ambianță sensibilă la vibrațiile sufletești ale omului, penetrată de acestea pînă la totală comuniune. În acest spirit își convingea Novalis interlocutorul său imaginar, în *Die Lehrlinge zu Sais :* „Drückt nicht die ganze Natur, so gut wie das Gesicht und die Gebärden, der Puls und die Farben, den Zustand eines Jeden der höheren, wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen ?" [4]. Concluzia lui Novalis reflecta o mutație esențială, stînd la obîrșia a două atitudini literare radical diferite. Solitudinea, chiar mizantropia în fața oamenilor, este însoțită — din o subconștientă, contracarantă nevoie de echili-

Scanned with OKEN Scanner

bru — de o firească dorință de apropiere și integrare în natură. În spații și epoci spirituale oarecum diferite, Lamartine și Eminescu realizează aceleași experiențe în receptarea naturii. În fața naturii omul i se poate confesa sau solicita ocrotire, în cadrul ei se regenerează sau poate desprinde melancolia amintirii.

Anticipînd situațiile, eroul principal din *Suferințele tînărului Werther* își sincronizează amurgul propriei iubiri, crepusculului autumnal al vegetației : „Meine Blätter werden gelb, und schon sind die Blätter der benachbarten Bäume abgefallen“ [5]. Este un paralelism repetat la preromantici, uneori la modul naiv, depășit însă calitativ în marile creații romantice care urmează. Sanctificată de prezența de altădată a iubitei, natura o recheamă, conferind trecutei clipe fericite dimensiunile propriei eternități. Dialogul sentimentelor umane cu peisajul naturii afirmă preeminența acestora. Dîndu-le glas, în adevărate capodopere ale liricii, marii creatori sînt conștienți ei înșiși de acest fapt : „Il y avait dans nos âmes assez de vie et assez d'amour pour animer toute cette nature, eaux, ciel, terre, rochers, arbres, cidre et hysope, et pour leur faire rendre des soupirs, des élans, des étreintes, des voix, des cris, des parfumes, des flammes capables de remplir le sanctuaire entier d'une nature plus vaste, et plus muette encore que celle où nous nous égarions.“ [6]

Descoperirea naturii în operele pașoptiștilor români, afiliați curentului romantic european, nu a presupus din partea acestora eforturile eșalonate uneori pe parcursul a două-trei generații, ale confraților din alte țări. În proza primelor trei-patru decenii, imaginea naturii nu se bucură — din motive explicabile — de o definită audiență. Mult mai reprezentativă din acest punct de vedere este perioada imediat următoare între aceasta și sfîrșitul deceniului șapte (cînd M. Eminescu își începea redactarea romanului *Geniu Pustiu),* epocă în care, dacă romantismul românesc nu a dat cele mai înalte valori ale sale, integrabile universalității, se definise totuși în cîteva din elementele lui esențiale. Acest interval va circumscrie scriitorii care au gravitat, acționînd mai mult sau mai puțin deschis, în jurul revoluției de la 1848 ; ei își vor continua, paralel cu activitatea lor social-politică, elaborarea operelor literare înainte și după actul Unirii, la a cărui înfăptuire își aduc toți contribu-

Scanned with OKEN Scanner

ția. Deosebit de aceștia prin vîrstă dar și prin profilul său ideologic, Nicolae Suțu (1798-1872), marele dregător al lui M. Sturza și Alexandru Vodă Ghica, se situează, prin proza sa îndatorată sensibilității și receptivității romantice a naturii, aceleiași perioade. Paginile Jurnalului său, mărturisind un autentic talent, au fost concepute în aceeași limbă și poate atunci cînd Alecu Russo își începea redactarea operei sale *La Pierre du tilleul* ; norocos în experiențele politice ale carierei, marele logofăt al Moldovei nu a avut însă șansa de a fi tradus la timp și repus în circulația valorilor naționale.

Subsumarea unanimă a reprezentanților acestei generații idealurilor militante ale revoluției va imprima literaturii romantice pașoptiste o anumită ținută, unitară, nu fără consecințe în reflectarea literară a naturii. Îndeosebi prezența naturii este sobră. Semnalăm interferențe naturiste în cadrul prozei, nu însă și opere special consacrate acestora (excepții parțiale — în poezie). Chiar și relaționarea sentimentului naturii la cel al iubirii coexistă cu alte mobile, în care simțim puternic rezonanțele epocii angajate. Exagerările sînt evitate ; atunci cînd acestea apar, determină imediat spiritul critic. Reacția lui Heliade vizînd între altele clișeele și poncifele și convențiile peisajului romantic este, în acest sens, semnificativă : „Apoi *de este să descrie natura* în simplitatea ei (cu toate că d-lui niciodată nu-i plac lucrurile simple și se nebunește dupe pestriț), vreun cîmp vesel, sincer, senin, vreo apă limpede, vreun crîng, vreo dumbravă, un deluleț, un munte, d. Sarsăilă, ca să fie înalt, îl vezi că e numai trăsnete și plesnete, numai urlete și vaiete, apșoara i se pare o mare în talazuri, cîmpul păstorilor o tabără sîngeroasă, fluierul o trîmbiță d-ale mari : e numai grozăvii și potoape d. Sarsăilă.“ [7]

Evazionismul naturist este inexistent, ca și exotismul. Cadru tonic, peisajul este asociat concomitent divagațiilor istorice și sociale de nuanță patriotică, mai rar subiectivismului radical al pasiunilor.

O analiză, fie și sumară, a sentimentului naturii în literatura pașoptistă relevă concomitența unor structuri interioare interdependente, conlucrînd unanim la cristalizarea unei omogene viziuni a naturii. Este un aspect elocvent, pe care analiza detaliată a acestora îl impune.

Scanned with OKEN Scanner

Peisaj și rezonanțe patriotice

Într-o epocă literară de amploare a evazionismului naturist, în care scriitorii occidentali își valorifică dealtfel strălucit aptitudinile, în memorialele unor călătorii în spații exotice, angajîndu-și eroii pe meleaguri balcanic-orientale sau ale Lumii noi, scriitorii noștri fără asemenea nostalgii (din motive ce vor fi analizate pe parcurs) se vor orienta (regăsindu-se și atrăgînd atenția) în primul rînd asupra peisajului național. Călători în majoritatea cazurilor în țările Europei sau — parte din ei — în teritorii ce depășeau perimetrul acesteia, pașoptiștii noștri sînt pătrunși de ideea entuziastă a misiunii lor în țările române ; vor asocia ideii datoriei o permanentă nostalgie a meleagurilor natale. Dealtfel, necesitatea de a te inspira din realitățile solului național, implicit din frumusețile acestuia, devenea o obligație programatică la *Dacia literară :* „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte națiii“ [8]. Reacția critică a lui Alecu Russo este o expresie a acestei stări de spirit : „...numai țara noastră nu ne-o cunoaștem, țara noastră care, după gazeta zilei, ar fi măsurînd 500 de mile pătrate. De ce oare ?“ [9]. *Piatra Teiului,* opera acestui scriitor, constituie o pledoarie vibrantă pentru valorile peisajului național : „S-ar putea oare să fie cineva așa de nedrept și să spuie ori să creadă că Moldova ar fi un ținut de stepă, în care soarele se trudește în zări fără sfîrșit, în care verdeața slabă și pălită te întristează ?“ [10]. Ion Codru-Drăguşanu, călător sensibil la peisajul mai multor țări europene, mărturisea în memorialul său preferința pentru locurile de obîrșie : „dar nice o aflai undeva mai frumoasă, ca în acel corn al Transilvaniei, la noi, în leagănul românimei“ [11]. Similitudinile constatate între peisajele țării și cele ale altor meleaguri sporesc frumusețea celor dintîi, în ochii scriitorilor pătrunși de nostalgia ținuturilor natale. Scriind din Vathi (Samos) lui Christian Tell, Dimitrie Bolintineanu remarca : „În adevăr, sînt lucruri foarte frumoase și cu atît mi s-au părut mai frumoase că samănă cu multe locuri din munții noștri. Într-un loc mi s-a părut că mă aflu pe Prahova“ [12]. Consecință directă a acestei situații este atenția relativ redusă, acordată peisajelor naturii țărilor

Scanned with OKEN Scanner

străine cu care pașoptiștii noștri au venit în contact. Firește, interesul mediocru pentru peisajul natural al altor meleaguri [13] se datorează nu numai concurării lui de prioritatea acordată aspectelor civilizației moderne (idei, raporturi sociale, referințe de domeniul științelor umaniste și pozitive), ci și preeminenței, în operele generației romantice de la '48, a peisajului patriei — reflex al unei epoci de puternică angajare socială pentru propășirea națiunii acesteia. Un glas îndepărtat de bucium trezește adînci rezonanțe în sufletul exilaților de la 1848 : „Acel sunet trezi fiori fierbinți în inimile noastre, căci părea a fi glasul țării chemîndu-și copiii rătăciți în străinătate“ [14]. În centrul atenției generale, peisajul țărilor române trimite la numeroase raportări. Ele vor determina nu atît atitudini descriptive față de realitatea prezentată, cît exprimarea retorică a stării de spirit a omului față de natură ; nu atît sugestia naturii, cît retorica sentimentului declanșat de aceasta : „Ce puternice simțiri se deșteptară atunci în noi, la dulcele și sfînt nume de patrie ! Ce entuziasm măreț ne cuprinsese la falnicul nume de român !“ [15] Ca și în imaginile naturii din opera lui J.-J. Rousseau, este vorba de o preeminență a sentimentului asupra senzației. Chipul patriei, reliefat prin neîntrecutele ei frumuseți naturale, devine unic : „...munții noștri ni se părea cei mai nalți și mai pitorești de pe fața pămîntului ; văile noastre, cele mai îmbelșugate cu holde și cu flori ; apele noastre, cele mai limpezi, ceriul nostru, cel mai senin...“ [16]. Imaginea ei, din anii lungi de așteptare ai retragerii din fața năvălitorilor, se întrețese cu nostalgia după meleagurile natale, ale exilatului politic de după 1848 : „Patria — spunea Alecu Russo în *Cîntarea României* — e aducerea aminte de zilele copilăriei... coliba părintească cu copaciul cel mare din pragul ușii, dragostea mamei... [...] locul unde am iubit și am fost iubiți... [...] fumul vetrei ce ne-a încălzit în leagăn, înălțîndu-se în aer... barza de pe streșină, ce caută duios pe cîmpie și aerul, care nicăierea nu este mai dulce...“ [17]. În plin romantism mesianic, alegoria este repusă uneori în vechile ei drepturi. Stilizate, peisajele din opera citată mai sus se constituie astfel în jurul țării, alegoric concepută în chipul unei femei, de o îndurerată frumusețe ; prin fața ei se prezintă, luminate de speranțele viitorului, scene din cumplitele ei trecute încercări, prilej pentru noi alegorizări. Fără a ilustra variata gamă a legăturii omului cu natura și nenumăratele corespondențe ale acestor raporturi, proza din

epocă se va mărgini, de multe ori, doar la indicarea lor. Picturalitatea este astfel săracă, pitorescul estompat, exclamația entuziastă se substituie sugestiei evocatoare. Procesului de individualizare a peisajului natural, marcat pentru perioada 1840-1870 de unele pagini din memorialistica lui V. Alecsandri, nuvelele lui N. Filimon și Al. Odobescu, dar mai cu seamă de proza lui Alecu Russo, i se adaugă implicit tendința vădită de a subsuma referințele asupra naturii patriei, notei generale de puternică angajare socială a unei epoci, epocă în care scriitorii participanți la revoluția de la 1848 și-au dublat fără excepție activitatea literatului cu aceea a omului politic și a diplomatului. V. Alecsandri își îndemna contemporanii în *Românii și poezia lor (1848)*: „Veniți cu mine, domnilor, ca să cercetăm împreună adevărul la izvorul său, și sînt încredințat că în sfîrșit veți zice : „Bună țară ! bun popor !“ [18].

Prezența sau raportarea frecventă la peisajul patriei remarcă astfel prozei pașoptiste o anumită distincție în cadrul procesului de reflectare a imaginii naturii din operele romantismului european. Dincolo de valorile intrinseci ale peisajului, ale sentimentelor asociate acestuia, peisajul meleagurilor natale implică unele valori social-patriotice, ușor depistabile, expresie a însăși angajării autorilor lor sub semnul marilor evenimente ale epocii. Conturat înainte de toate „ca un stil al participării la istorie, o formă exemplară a patriotismului“ [19], spiritul pașoptist și-a pus și aici pecetea.

Natură și istorie

Frecvența uneori bătătoare la ochi a referințelor istorice incluse sau asociate descrierilor de natură nu ne surprinde, într-o epocă ca aceea a pașoptiștilor. Îndatorate unui anumit spirit al epocii, ele vor deveni un loc comun în literatura ei. Încadrabilă fenomenului general al „exploziei“ istorismului pe plan european, cultura românească a vremii relevă o conștiință efectivă a istoricității. [20] Preocupărilor (mai vechi) pentru originea și evoluția spirituală a poporului român, li se adaugă pasiunea pentru arheologie, epigrafie, numismatică și alte auxiliare ale istoriei, editarea documentelor de arhivă etc. Filologul A. T. Laurian este și arheolog *(Histriana)*, la fel Cezar Bolliac în „escursiunile“ sale arheologice. Reînvierea entuzi-

Scanned with OKEN Scanner

astă a figurilor lui Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul se integrează idealului independenței naționale. Recomandînd literaturii inspirația din trecutul istoric al neamului, *Dacia literară* instituia, în 1840, o directivă. Nuvela *Alexandru Lăpușneanu* a lui C. Negruzzi și alte numeroase opere de inspirație istorică constituie de fapt cîteva din consecințele fructuoase ale acesteia. Reflexe ale unui enciclopedism emulativ și ale unei concesii făcute publicului de atunci, implicit nevoii acute de informare a acestuia, subsidiarul operelor literare este pur și simplu inundat de referințele istorice. Notele de călătorie ale lui D. Bolintineanu sînt copleșite de o erudiție compilată. Unii scriitori confundă actul realizării culorii locale de epocă cu acela al reconstituirii istorice și arheologice.

Cu un simț literar superior literaților contemporani, Vasile Alecasndri și Alecu Russo sînt mai echilibrați în aceste situații, fără a se exclude, din acest punct de vedere, exigențele timpului. Raportarea concomitentă la cele două elemente, peisajul și istoria, indisolubil legate unul de altul, devine astfel caracteristică pentru relațiile românești de călătorie ale deceniilor cinci și șase ; conlucrarea lor relevă unul din aspectele specifice ale receptării naturii în cadrul romanticii noastre pașoptiste.

Pașoptiștii valorifică istoria și legenda nu atît (sau nu numai) pentru pitorescul ei, cît pentru rezonanța ei patriotică. Apelul lui Alecu Russo adresat generației sale, pentru a atrage atenția asupra meleagurilor patriei, asociază frumusețile naturii mărturiilor unei istorii străvechi : „Vei găsi locuri sfințite de oasele străbunilor ori de vitejiile lor“ [21]. Dacă la unii scriitori aglomerarea referințelor istorice devine un balast, în cadrul descrierilor de natură, în schimb inserarea legendei — această asimilare organică a istoriei, a întîmplării în peisaj — va avea un rol deosebit în organizarea peisajului. *Stînca corbului* — „legendă culeasă din Bicaz“, din opera cu același nume a lui Alecu Russo, devine axul în jurul căruia planează celelalte elemente ale povestirii. Sumar schițate, „mărețele așezături stîncoase“, ce o înconjoară ca un „uriaș“ amfiteatru, capătă prin inserarea unei tragice întîmplări fiorul grav al îndepărtării în timp.

Excesul istorizant avea să devină, în curînd, un impediment în relevarea frumuseților peisajului. Mai puțin talentatul Al. Pelimon, în ale sale *Impresiuni de călătorie în România*

(1858), rupe ordinea firească a prezentării peisajului, pentru a intercala diverse digresiuni istorice (adevărate inventare de inscripţii ale vechilor monumente, reproduse integral sau parţial). Odobescu va face mai tîrziu acelaşi lucru în *Cîteva ore la Snagov*, dar va avea scuza istoricului.

Deşi gustate în epocă pentru erudiţia şi ineditul pitoresc al informaţiilor, digresiunile istorice şi etnografice ale lui D. Bolintineanu, majoritatea compilate, devin adevărate obstacole în calea relevării peisajului. Digresiunile, comentariile asupra diverselor personaje şi situaţii istorice, cu numeroasele citate şi indicarea ştiinţifică a sursei, ocupă un loc imens în notele de călătorie ale lui D. Bolintineanu ; extirparea lor (cerută într-un timp de editori) ar reduce considerabil textul. Herodot, Volney, Chateaubriand, Munc etc. îi furnizează citate ample. Imaginea portului Jaffa ne-o formăm nu atît prin observaţiile autorului asupra cadrului exterior al amplasării sau vieţii oraşului ; autorul intră direct şi amplu în frămîntata ei istorie. Se folosesc sursele antichităţii greco-romane sau cele ale creştinătăţii bizantine ; prin Munc sînt relatate evenimentele care au afectat-o în timpul războaielor lui Napoleon. Se face uz de memoriile lui D. de Bourienne, introduse cu trimiteri şi conştiinciozităţi de istoric. Referinţele la o serie de popoare, unele total necunoscute publicului pentru care scria, îl duc pe autor la redactarea unor adevărate memorii istorico-etnografice de popularizare. Prezentarea arabilor include o adevărată compilaţie despre originea şi evoluţia religiei islamice (viaţa şi experienţele lui Mahomed etc.). Prolixitatea devine stînjenitoare, părţi întregi din „călătoriile“ lui D. Bolintineanu lasă impresia unor „cărţi scrise din cărţi“, devenind adevărate călătorii livreşti în experienţele istorice, moravurile, particularităţile cetăţilor şi popoarelor vizitate.

Cum era de aşteptat, în cadrul aglomerărilor docte ale referinţelor (şi nu numai din această cauză), referinţele asupra naturii sînt episodice şi nesemnificative. D. Bolintineanu era departe de acest viu sentiment al naturii ilustrat în epocă de A. Russo, V. Alecsandri sau puţin cunoscutul N. Şuţu. Muntele Athos îl reţine numai prin monumentele sale religioase şi viaţa sa călugărească. Obosiţi de lumina puternică a sudului mediteranean, ochii i se odihnesc în grădinile verzi ale „pulberei de insuliţe“ întîlnite în călătoria pe mare. Ajuns deasupra

Scanned with OKEN Scanner

zidurilor cetății Neamțului, autorul se lasă furat de cîteva amintiri istorice comune în epocă (reînviate mai înainte de C. Negruzzi și Gh. Asachi). Privindu-l de sus, peisajul panoramic al împrejurimilor nu-l reține, cel mult îl desemnează convențional. Transportat într-un moment de vastitatea priveliștilor („mi se păru un moment că sîntem mai presus de ființele omenești") [22], își revine imediat din „vis", pretextînd oboseala. Natura sălbatică, departe de a-i procura fiorul contemporanilor, îl lasă indiferent. Malurile asiatice și europene ale strîmtorii Dardanele sînt „sălbatice și monotone" [23]. Puțin receptiv la pitoresc, Rodosul, Chiosul, Samosul și alte insule întîlnite în itinerarul său sînt șterse în paginile călătoriilor. Autorul este mai sensibil la exoticul moravurilor umane decît la cel al peisajului [24]. Panorama Bosforului nu se sustrage banalităților curente. Mai sensibil se va dovedi autorul *Florilor Bosforului* la „spectacolele dezolării și ale morții, în care constituția lui afectivă găsește locul capabil să-l adăpostească" [25]. Peisajul Mării Moarte, dramatic în devitalizarea lui, are consecințe deprimante : „natura aici se pare atîta de degradată, încît ți se pare că distrugerea generală a lumei a început aici ! Sufletul călătorului se despoaie de tinerețe, de poezie, de iluzii și într-un minut îmbătrînește. Un singur sentiment îl mai pune în mișcare : acela al distrugerei și al morței" [26].

B. OM ȘI NATURĂ

Entuziasmul retoric

General, entuziasmul este starea cea mai frecventă pe care o încearcă pașoptiștii în fața peisajului patriei. Mai sobru, îmbrăcînd cadențele retorismului clasic, în cazul lui N. Bălcescu, din cunoscuta descriere a Țării Ardealului, el devine extaz, în operele celor mai mulți dintre pașoptiști. Este sentimentul ce îl stăpînește unanim pe V. Alecsandri. În fața unui apus de soare, poetul și companionii săi vibrează la unison : „Un entuziasm poetic ne-a pătruns pe toți, pînă și pe giudecător ; căci priveliștea era vrednică de a încînta sufletele cele mai adormite și vrăjmașii cei mai aprigi ai naturei" [27]. Urmează descrie-

rea unor ample desfășurări panoramice ale munților Neamțului. Perspectivele vaste nu șterg detaliile, autorul are simțul compoziției riguroase ; planurile se succed ordonat, neevitînd însă, uneori, o linearitate oarecum rigidă. Vastitatea întinderilor, solemnitatea înălțimilor, contorsiunile geologice spectaculoase ale scoarței relevă, cel mai adesea în descrieri, sentimentul sublimului ; este starea de spirit care domină peisajele panoramice, specifice literaturii de epocă. Extensia grozavă a dimensiunilor implică — aspect intrinsec noțiunii categoriale a sublimului — sentimentul micimii omului în fața elementelor naturii. „Din toate părțile tot înălțimi, și înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decît ești și la care trebuie să te uiți cu capul gol pentru că-ți cade căciula de la sineși“ [28]. Starea de extaz nu ține mult ; un anumit echilibru, congenital profilului spiritual al poporului român, exclude senzația de copleșire, eroul se sustrage meditațiilor pesimiste sau revoltei surde, neputincioase, firești în asemenea cazuri, în alte literaturi.

Trecător, sentimentul inferiorității în fața grandiosului alpestru cedează locul celui al satisfacției contemplării estetice — specifică condiției omului în cadrul mediului natural ; accentuată, în perioada imediat următoare de după 1860, această notă va provoca aspectul detașării structural clasice față de peisaj ; este cazul unora din peisajele operei *Pseudokyneghetikos*.

Problema evazionismului naturist. Elementul exotic.

În condițiile de multilaterală angajare, în care apelul orientării operei literare spre peisajul social (implicit cel natural) național se făcea din ce în ce mai frecvent resimțit ; tendința evaziunii din viața contemporană în mijlocul naturii este improprie literaturii noastre din deceniile cinci și șase. Și aceasta după ce *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint Pierre, *Réne* (1802), *Atala* (1801) și *Voyage en Amerique* (1826) de Chateaubriand — pentru a cita numai cîteva opere — începătăniseră în literatura occidentală exotismul, consacrînd astfel o formulă și o adevărată tradiție a evaziunii naturiste. Exotismul nostru este sporadic și destul de palid. Atunci cînd C. Negri, în scrisoarea din octombrie 1844 către Ion Ghica [29], își anunță intenția de a părăsi țara pentru Brazilia sau oricare tă-

Scanned with OKEN Scanner

rîm îndepărtat, avem în față nu expresia unei nostalgii exotice, cît pe aceea a unei crize, prin care trecea un om sensibil, afectat de impasul țării sale și al propriei sale persoane, care nu-și găsiseră încă o valorificare adecvată marilor sale posibilități. Retragerea din viața socială, în sînul naturii, pe care o exaltă sub semnul unei acute mizantropii J. J. Rousseau în *Les rêveries du promeneur solitaire* nu găsește prozelitați în literatura noastră a perioadei în discuție. Acel „mal du siècle", care-l macină pe eroul lui Chateaubriand evadat în vegetația luxuriantă a văii fluviului Mississipi (Maschacebé), ca și aristocraticul spleen — aproximativul său echivalent britanic — al eroilor lordului Byron, nu găsește nici el la noi un corespondent literar pentru perioada pașoptistă. Este interesant că primele traduceri la noi din J. J. Rousseau vizează acele opere valorificabile din punct de vedere educativ. Traducătorul în românește al operei *Paul et Virginie*, Iancu Buznea (1831), ca și arhimandritul Leon Asachi, semnatar al traducerii lucrării *La Chaumière indienne (Bordeiul indienesc,* Iași, 1821) scot în evidență, în primul rînd, finalitatea etică a acestor lucrări [30]. Receptarea acestor opere se constituie în afara nostalgiei exotice a peisajului. Promotor al exotismului, Chateaubriand nu se bucură, în principate, de trecerea de care se bucură alți scriitori romantici. Intervalul dintre 1780 și 1860 numără doar 6 titluri (14 volume) traduse din acest scriitor, în timp ce Alexandre Dumas-père are 22 titluri (45 volume), Byron 19 titluri (26 volume), George Sand 11 titluri (15 volume) [31]. Încercarea de a depista cazurile de evazionism din proza românească a acestei perioade nu întrunește exemplele necesare conturării unei dimensiuni specifice. Nevoia izolării în natură presupune la Alecu Russo dorința unui contact cu aerul tare al munților, cu natura sălbatică, regeneratoare, dar și cu o comunitate umană, păstrătoare a valorilor spirituale și virtuților străbune. Evaziunea lui Alecu Russo nu caută în natură senzațiile stranii și violente, care să-i risipească chinuitorul „vag al pasiunilor" și nici cadrul adecvat al reveriilor solitare ale egocentrismului mizantrop. În aceste regresiuni în natură (de fapt false evaziuni) Alecu Russo caută o altă realitate, diferită de aceea meschină a tîrgului de provincie („Am fugit de groapa aceasta rău mirositoare care se cheamă Piatra"). Este întîlnirea cu „dacul spătos" și comorile limbii populare. Peste patru decenii, „amantul nestrămutat" al natruii va reedita această atitudine,

Scanned with OKEN Scanner

natura devenind de astădată principalul său obiectiv. Periplul alpestru al autorului *Cîntării României* constituie un prilej de meditații asupra vieții materiale și spirituale a societății contemporane. Nimic din atitudinea acelui „flaneur solitaire" care declara : „Délivré de toutes les passions terrestres qu'engendre le tumulte de la vie sociale, mon âme s'élancerait fréquemment au dessus de cette atmosphère, et commencerait d'avance avec les intelligences célestes, dont elle espère aller augmenter le nombre dans peu de temps" [32]. Reacția lui Alecu Russo la adresa călătoriilor cosmopolite asociază acestora și pădurile virgine („feciorelnice)" ale Americii (Lumea Nouă) : „Mai mult, noi, oameni fericiți, abia răsăriți la fața pămîntului, ne-am dus să ne plimbăm trîndăvia ori nefericirile pînă și prin pădurile feciorelnice ale Lumii Nouă" [33]. Fără s-o citeze, aluziile la opera *René* a lui Chateaubriand sînt vizibile. „Trîndăvia" pe care i-o condamnă în finalul operei părintele Souel și „nefericirile" eroului central aparțin acestei lucrări, reacția autorului față de acestea este semnificativă pentru contestarea evazionismului. Departe de a-l reprezenta numai pe Alecu Russo, faptul în sine este reprezentativ pentru expresia literară a raportului dintre om și natură din perioada amintită. Motivul izolării individului, al subiectivismului excesiv va fi străin în această epocă ; el se va constitui treptat mai tîrziu, fără a se ajunge la expresiile lui radicale, configurînd un alt moment.

Este momentul deceniului șapte, mai precis al sfîrșitului acestuia cînd, după detronarea strălucitului lor coleg de generație — Alexandru Ioan Cuza, majoritatea oamenilor de la 1848 se retrag încheindu-și temporar sau definitiv activitatea politică. Scîrbiți de noile manevre politice care-i înlătură pe unii din ei, fără menajamente, aceștia se retrag. Ecourile literare ale acestei retrageri nu întîrzie să se releve și pastelurile lui V. Alecsandri elaborate între 1868-1869 devin, cel puțin în parte, reflexul literar al acestei conjuncturi. Corespondența particulară a persoanelor în cauză o anticipă și o confirmă.

Dacă totuși putem vorbi de un evazionism naturist, trecător, în proza românească a deceniilor patru-șapte a secolului al XIX-lea, acesta îl vom găsi sub forma sentimentului unei regresiuni ruraliste. Fenomenul îl putem găsi ilustrat deosebit de clar în scrisorile (adevărate opere literare) ale lui Costache Negri, fără ca autorul *Serilor Veneției* să reprezinte ultimul

Scanned with OKEN Scanner

caz. Bucuriile vieții cîmpenești care îl emoționau pe George Sion, retragerile lui V. Alecsandri la Mircești sînt vecine acestui sentiment. Regresiunea ruralistă a lui C. Negri, dincolo de statornica sa dragoste pentru frumusețile naturii, rezumă în fond reacția sa față de moravurile insalubre ale unei politici care i-a adus mai tîrziu, alături de cunoscutele sale succese în timpul domniei lui Cuza-Vodă, și destule amărăciuni : „Noi, ca totdeauna, petrecem viața în *silita* idilerie a țării, adică într-o pace uniformă și în depărtarea de mîrșeviile orașelor“ [34]. Departe de a fi nou, C. Negri reedita astfel acel vis al vieții rustice, de o întinsă ilustrare în literatura universală.

Vizînd deliciile vieții cîmpenești, acest „vis al vieții rustice“, căruia Paul Van Tieghem îi consacra un capitol din prestigioasa sa *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen,* elementar ca aspirație, avea cauze destul de complicate care vor varia de la epocă la epocă dar și în cadrul aceleiași epoci. Din motive cu totul diferite și cu alte semnificații [35] l-au avut și plictisiții aristocrați ai Versailles-ului de altădată dar și intelectualii europeni din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Deosebit de fertil, acest „vis“ îl găsim ca motiv literar în scrierile lui J. J. Rousseau sau Sophie de la Roche, va fi inserat în unul din „anotimpurile“ lui W. Thomson, la Thomas Warton și Hagedorn (secolul XVIII). Îndărătul tuturor stătea, ca prim antecesor, îndepărtatul model oferit de Horațiu, cu reacția sa anticitadină și cunoscutul elogiu al vieții rustice (O rus ! quando ego te aspiciam). C. Negri reface pe parcursul vieții sale literare (în profesiunile sale de credință exprimate epistolar) dar și în practică (cultiva el însuși verze de Bruxelles, sădea pomi și-și delecta prietenii cu produsele propriei sale grădini) experiența horațiană (retragerea din viața tracasată, citadină, bucuriile primitive ale vieții campestre), implicit pe aceea vergiliană (prin cunoscutul sens pe care poetul de la Mantua îl acorda, în epoca lui August, *Georgicelor* și *Bucolicelor).* Cert este că scriitorul C. Negri, cîndva mare proprietar, fără a regreta însă pierderea moșiilor, nutrea sincer, departe de orice afectare literară, dorința realizării sale în cadrul unei mici proprietăți, în imediata apropiere a plaiurilor sale, pe care le iubea nespus. „Aș dori [...] — îi scria prietenului Vasile Alecsandri la 14 VIII 1854 — să mă pot bucura într-o deplină liniște sufletească de această mediocritate aurită de care vorbește Horațiu, în viața pe care ne-a dăruit-o bunul Dumne-

Scanned with OKEN Scanner

zeu. [...] am fost întotdeauna împotriva sistemului cu privilegiați trîndavi cari trăiesc pe socoteala muncii altuia [...] Închipuie-ți-l, dragă Vasile, pe bătrînul tău prieten, undeva, pe douăsprezece hectare de pămînt, cu un plug cu opt boi buni, o căsuță asemănătoare și muncind să producă grînele trebuincioase, ca în vremurile străvechi" [36]. Ruralismul nostalgic și inofensiv al lui C. Negri va da contur dacă nu unei forme a sentimentului naturii, sigur unei premise a relevării lui literare. Evoluția lui va cunoaște pe parcurs sinuozități pînă la afișarea lui ostentativă, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor. Eminescu îl va ilustra și el în cîteva remarcabile pagini de proză, străbătute de un particular și profund sentiment al naturii.

Cu atît mai puțin putem vorbi despre cealaltă variantă a evazionismului naturist — exotismul — aproape absent în proza pașoptiștilor. La prima vedere, această situație ne-ar surprinde, cu atît mai mult cu cît sîntem în plină fază de expansiune a gustului pentru exotic. În 1811 apăruse *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand ; iar în 1829, *Les Orientales* de Victor Hugo ; Lamartine și Gérard de Nerval publicaseră în 1835 și 1856 *Les souvenirs, impressions, pensées et paysager pendant un voyage en Orient,* respectiv, *Voyage en Orient.* Era cunoscut la noi Volney, ca și poemele de răsunet ale lui Byron *(Ghiaurul, Mireasa din Abydos, Asediul Corintului),* inspirate din spațiul balcanic. Exotismul apăruse în literatura occidentală și ca o reacție anticlasicistă, el însuși implicînd unul din indicii crizei conștiinței europene. Dacă reacția față de clasicism nu se putea constitui la noi (elementele acestuia coexistînd în literatura noastră cu romantismul și cu realismul), fenomenului de criză a vechilor idei pașoptiștii îi vor opune altă atitudine decît cea evazionistă.

Memorialele de călătorie ale pașoptiștilor, călători la Constantinopole, nu indicau în aceștia niște căutători pasionați ai exotismului oriental. De fapt, mai toți erau ocupați, avînd obiective precise ale deplasării lor. Th. Codrescu mergea în suita unui înalt demnitar ; C. Negri și D. Ralet veneau aici într-o misiune diplomatică și administrativă (chestiunea averilor mînăstirilor închinate) ; alți pașoptiști vor trece și ei pe aici după revoluție, supuși suspiciunilor, cu povara mizeriilor exilului în spate. Firește ambianța în care trăiau nu oferea condițiile necesare unei „desfătări" în mijlocul peisajului. Ra-

Scanned with OKEN Scanner

reori îmbietor i-a părut Istambulul și lui C. Negri, copleșit deseori de meandrele unei diplomații care — mărturisea scriitorul — „mi-a produs atîtea clipe neghioabe". Amintirile generației mai vechi nu erau nici ele în măsură să stimuleze nostalgiile unui exotism oriental. Erau vii încă ghemul înveninat al intrigilor desfășurate în jurul „sublimei" Porți, hrubele groaznice cu ieșiri spre securea călăului de la Yedi Culé, neprevăzutul nenorocirilor și al molimelor. Pentru o societate intrată într-un ireversibil proces de europenizare", Orientul, acel orient asociat fanatismului, sclavajului și anacronismelor, nu prezenta, evident, o atracție. Vestigiile arhitecturii orientale din vechea capitală a Moldovei deveniseră desuete în ochii noii generații (V. Alecsandri : *Iașii în 1844).* Imperiul turcesc, în paragină, oferea, ca și alte țări ale Orientului, o lume a contrastelor, în care opulența vegetației nu mai putea ascunde decrepitudinea. Vizitînd teritorii din Orient, în care scriitorii altor țări căutau pitorescul inedit al naturii și al moravurilor, D. Bolintineanu notează indignat promiscuitatea materială și morală, ruina hidoasă care surprinsese imperiul în starea lui de declin. O vizită în Tanger a lui V. Alecsandri *(O călătorie în Africa* — realizată în 1853) duce la constatări similare : „Întovărășiți de Hamed ne duceam prin un labirint de strade înguste să vizităm [...] nu saraiuri mărețe și aurite, nu grădini feerice cu bazinuri de marmură, nu minunile halimalei orientale, dar o piață mică ce se găsește în centrul orașului și care prezintă un tablou viu de viață arăbească" [37].

Călător prin țara frumoaselor din Andaluzia și a pitorești-lor coride, țara în care enigmatica Alhambra cultiva mirajul unui trecut feeric, M. Kogălniceanu, în notele călătoriei din 1846, departe de a da tribut convențiilor literare generale, asociază unor intuiții surprinzătoare asupra specificului peisajului spaniol, constatările amare asupra stării sociale a țăranilor, comparabilă dealtfel cu aceea a sătenilor noștri. În această atmosferă unanim antievazionistă, dialogul Friederich-Eloiza, de sorginte livrescă, post-rousseauistă, sună fals în ansamblul cunoscutei nuvele romantice a lui N. Filimon : „Nu ! nu voi pleca !... Voi părăsi pe bunul meu părinte și vom fugi împreună în munții cei încîntători ai Tirolului, vom alege una din poeticile stînci ale Alpilor, ne vom face acolo o colibă și astfel, angelul meu, *departe de societatea umană* (s.n.), unde cineva nu respiră decît veninul corupțiunei și al viciului, noi vom adora pe

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeul patriei noastre și vom glorifica numele său în operele cele frumoase ale naturei.“ [38]

Și totuși memorialele de călătorie ale lui Th. Codrescu, Ralet, V. Alecsandri sau Eliade indică, în clipele de răgaz, cînd fiecare din ei era „desprins de orice preocupare ulterioară“ [39], sensibilitate pentru peisajul oriental. Atenția va fi reținută de priveliștile pe care le desfășoară Constantinopolul la Cornul de aur și pitorești localități învecinate ale străvechiului oraș (Arnaut Kioi, Buiuk Deré, Kandili). Arhitectura orientală concură în pitoresc cu vegetația. În „țințirime“, „ciparișii se întrec cu minarelele în înălțime și unde albeața petrilor tumulare resare mai bine prin crengele arborilor numiți if și gueuse, și prin coamele atîrnate ale salciilor“ [40]. Dealtfel, evocările lui D. Ralet vor fi dintre cele mai plastice. El va indica unicitatea peisajului : „Dar ce nu se poate descrie este priveliștea unică a unei mări restrînse ca un părău ce te duce, ca prin o alee măreață de țermuri încîntătoare, spre orașul [...] care înfățoșează suvenire din toate veacurile, din toate națiile, [...] orașul unde Europa și Asia seamînă a se întrece în frumusețe și te îngăimează încît nu știi căreia să-i dai preferința. [...] Natura își stoarsă comorile ca să împodobească acest oraș, dar ele îi aduseră nenorociri.“ [41]

Același peisaj sudic în care căldura, lumina și culoarea se intercondiționează, augmentîndu-se copleșitor pentru cel sosit să le admire în sinteza lor africană, exaltă și privirile admirative ale lui V. Alecsandri, în călătoria sa în nordul Africii (1853) : „Verdeața codrilor, zidurile albe a Tetuanului, stîncele roșii de pe creștetul dealurilor, albăstrimea cerului și a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui produc un tablou de o rară frumuseță“ [42].

Nota generală a tuturor peisajelor în discuție este pitorescul, cu care de fapt așa-zisele note exotice din proza pașoptiștilor se confundă.

Pitorescul nu poate suplini însă exotismul autentic, acela pe care îl știm din paginile romanticilor europeni. Exotismul naturist se constituie astfel la noi „în mod cu totul accidental într-un fel de joc mai degrabă livresc, punînd în valoare latura pur decorativă a evocării, aceea de decor“ [43].

Există totuși în cadrul evazionismului epocii anumite elemente — o predispoziție mai degrabă decît un filon exotic. Por-

Scanned with OKEN Scanner

nind, sporadic și neesențial, de la unii din pașoptiști el se va accentua ușor la sfîrșitul secolului al XIX-lea în opera lui Al. Macedonski. Spicuirilor din proza lui Alecsandri li se alătură altele — mai numeroase — din poezia acestuia.

Călător romantic prin vocație și structura personalității sale, V. Alecsandri va fi stăpînit de nostalgia tărîmului îndepărtat, fermecat de aura de mister a acestuia. Deși a visat voiajul prin „marea de la Ceylan" și a năzuit spre „a Indiei minuni" sau „raiul de la Taiti" făcîndu-se contemporan cu o anumită tentație exotică spre geografia și arta extremului orient, care, după ce-și făcuse stagiul în cadrul romantismului francez, irupea acum — pe plan general european — mai vehement în căutările reprezentanților noilor curente plastice de la finele secolului trecut. V. Alecsandri, care văzuse ocazional coastele Africii de Nord și de mai multe ori diversele localități-stațiuni și porturi ale Mediteranei, va rămîne doar la acestea. Locurile preferate vor fi orașele — celebre prin istoria și frumusețea lor de pe coasta franco-italiană, dar mai cu seamă țărmul otoman al Bosforului. Vegetația și în general ambianța de un pitoresc lasciv se împletește cu mirajul voit-legendar al seraiurilor *(Bosforul* — 1853). Eroi focoși, drame pasionale introduc onomastice și toponimice exotice (Abdulah, frumoasa Biulbiul sau Ischiudar, Kandili etc.). Este o notă care-l va urmări mai tîrziu deplasîndu-l (imaginar firește) de astădată în Extremul Orient. *Mandarinul* și *Pastel chinez* (ambele din 1874) sînt reconstituiri cromolitografice la modul fastuos, cu o artificială risipă de „flori de aur" și „nasturi de opal", de „monștri albi de fildeș și de jaduri prețioși". Imaginea cumulează toate locurile comune ale unui posibil peisaj chinez, văzut prin prisma turistului superficial — amator de exotism („chioșcuri albe cu lac luciu smălțuite", „galerii cu mari lanterne" și „ghirlande parfumate", „pagode azurii", focuri arzînd arome și esențe rare etc.). Nu lipsește „jonca aurită", „tam-tamul", „vechiul bonz" și bineînțeles „mandarina cu ochi galiși". Aglomerația policromă, dovedind un ochi atent în decantarea elementului nemaivăzut, bătător la ochi, nu înlătură totuși impresia de transpunere descriptivă a ornamentului banal, generalizat prin frecventa colportare a stampelor „din Orient" care, pe vremea deselor voiajuri ale poetului la Paris, se găseau ieftin în galantarul oricărui bazar de colț.

Scanned with OKEN Scanner

Lipsa totală de consistență a evazionismului naturist confirmă o dată mai mult spiritul militant al unei generații la care atitudinea angajată excludea și aspirațiile egoiste spre un spațiu exotic.

Reverii

Reveria indică un alt aspect al primei noastre vîrste romantice. Semnalabilă la Alecu Russo, ea conturează o anumită ipostază și în proza lui V. Alecsandri. „Veselul Alecsandri", care-și consemna impresiile dintr-o excursie în exclamații [44], pe cît de entuziaste, pe atît de superficiale în consecințele lor literare, punea în inferioritate pe „giudecătorul" — membru al grupului pe care poetul îl domina, prin volubilitatea sa înclinată spre ironii și calambururi. Mai retras, Alecu Russo făcea, se pare, impresia unui indiferent în fața frumuseților peisajului montan. În realitate, autorul *Cîntării României* era un reflexiv solitar, aparent mizantrop[45] față de verva turistică a companionilor săi, bucuros mai degrabă de a se detașa pentru a respecta mai profund frumusețile împrejurimilor. Imaginea naturii, așa cum se constituie ea în *Piatra teiului,* este superioară celeia din *O primblare la munți* (V. Alecsandri — 1844) sau din superficiala *Piatra Corbului* a lui M. Cuciureanu, determinată și ea de aceeași excursie.

Solitudinea naște în mod firesc reveria. Aceeași stare declanșase cîndva celebrele *Le rêveries du promeneur solitaire* ale lui J. J. Rousseau. Fără a face ca autorul lui *Émile* declarații în acest sens, simțim în periplul geografico-spiritual din *Piatra teiului* prezența permanentă a acestei stări. Reveria presupune o detașare de mediul uman cotidian și aceasta este vizibilă în majoritatea scrierilor lui Alecu Russo ; specifică, nevoia umană de a se autoconfesa este o consecință a acestei stări. Dar dacă confesiunile din citata lucrare a scriitorului francez converg, revers al mizantropiei sale, spre motivarea, obsesiv reluată, a claustrării sale sau spre aceea a explicitării deliciilor reveriei, la Alecu Russo acestora le iau locul mărturisirile critice și ideile autorului asupra stărilor de lucruri din societatea contemporană a timpului său. În consensul general al „promenadelor" sale, meditațiile îl oboseau pe Rousseau ;

Scanned with OKEN Scanner

ele sfîrșeau de cele mai multe ori în reverii : „J'ai pensé quelquefois assez profondément, mais rarement avec plaisir, presque toujours contre mon gré et comme par force. La rêverie me délasse et m'amuse, la réflexion me fatigue et m'attriste“ [46]. La autorul *Cîntării României* precumpănește în mod vădit reflecția. Înrudirea ce s-ar putea stabili între cei doi creatori, și unul și altul angajați într-un proces de dinamitare a vechiului regim feudal, rezidă în aceeași vocație a solitudinii ; felul de a o concepe îi deosebește. Departe de a se lăsa furat de voluptatea unei stări care-l condamna la inactivitate și inerția spiritului, a cărei sterilitate, ca și Chateaubriand (mai tîrziu), J. J. Rousseau însuși o recunoștea, autorul *Cugetărilor*, structural predispus spre reverie, se regăsește în cadrul afectiv al acesteia pentru a clarifica (evident nu numai pentru sine) idei și impresii de o certă finalitate socială. Departe de a absorbi realul [47] de către o lume imaginară, reveria constituie, la Alecu Russo, una din modalitățile necesare pentru decantarea lui analitică.

Dealtfel, într-o epocă de multiplă angajare, partizanii plăcerilor reveriei își vor fi avut contestatorii ei. Este semnificativă în acest sens reacția lui George Sion, din memorialul său (1857) ; „Adîncit în felurite cugetări“, scriitorul are senzația cufundării într-o beatitudine cosmică („mă credeam aci căzut din nouri într-o lume necunoscută, aci plutind în mijlocul unui ocean fără de barcă, aci zburînd printre stele și culegînd pe cele mai frumoase, făceam ginlande fantastice, aci fericit, aci desperat...“). [48] Scriitorul — erou al acestor experiențe — revine însă brusc la ordine, calificîndu-le drept „secături“.

Simptomatic, reveriile devin apanajul firilor crepusculare, reprezentanților clasei sociale în declin. Prezența lor în *Serile de toamnă la țară* (1855), roman al lui Alecu Cantacuzino, este, în această privință, concludentă.

Distinctă pînă la pregnanță apare reveria la Vasile Alecsandri. Inseparabilă de anumite condiții, ea solicită spațiile întinse, pierdute spre orizont. Nu întîmplător ea apare de cele mai multe ori în călătoriile pe mare ale poetului : „Nemărginirile ceriului și a mării între care mă găsesc dau aripi închipuirei mele și o îndeamnă să se rătăcească în spațiile lor“ [49]. Consecință a predispoziției spre vis și fantazare a unui călător cu mari exigențe de confort, reveria este inseparabilă de o

Scanned with OKEN Scanner

anumită senzație de „kief", stare de mulțumire quasibiologică a existenței : „Cine a gustat viața orientală știe că chieful este partea cea mai importantă a vieței ; deci aprinzîndu-ne țigarele și așezîndu-ne pe jîlțuri americane în formă de leagăn. dăm drumul ochilor să rătăcească pe împrejurimile Tangerului și lăsăm închipuirea să zboare în lumea fantaziei" [50]. Reveriile lui V. Alecsandri sînt semiorientale. Dacă J. J. Rousseau gustă deliciile acestei stări oriunde solitudinea îi era perfectă (chiar și la Bastilia !), Alecsandri îi gustă plăcerile departe de efortul fizic, în tihna confortului domestic sau în lenesa legănare pe valuri a corăbiei (reale sau presupuse) : „[...] cîte țărmuri frumoase am vizitat, fără a mă mișca de pe jîlț !" [51]. Peste douăzeci de ani, în *Pseudokyneghetikos,* Odobescu va reedita aceeași stare sufletească, de astă dată în fața unui alt întins orizont spațial, aparent adimensional — cîmpia fără de sfîrșit a Bărăganului.

Spre un peisaj „état d'âme"

Cu toate impedimentele amintite, perioada de la 1840-1870 este epoca de sensibilizare a peisajului, preludiul viitoarelor cuceriri eminesciene. Atenția acordată peisajului natural, însoțită adesea de considerente etice, viza însă și valorile lui estetice, individualitatea sa poetică. Proza din jurul anilor 1840 marchează un început al acestui proces de sensibilizare în literatura noastră, avînd drept culme peisajul romantic eminescian. Într-o epocă în care imperativele sociale temperează eventualele exagerări intimiste, procesul de subiectivizare a peisajului, de subliniere a valorilor afective ale acestuia — proiecții ale sensibilității umane — confirmă succese în funcție de talentul dar și de temperamentul scriitorului. Anteriori, germenii unei structuri stilistice a peisajului-stare de sentiment determină, în descrierile de natură din jurul anilor 1840, variate, distincte valori afective. Peisajul *état d'âme* capătă astfel legitimitatea valorii sale literare.

Lentă, subiectivizarea peisajului oferă cîteva faze intermediare. Caz frecvent, în unele din descrierile de natură din proza deceniului cinci a secolului trecut, aparținînd dealtfel celor mai talentați prozatori ai vremii, cele două aspecte (rea-

Scanned with OKEN Scanner

litatea obiectivă exterioară naturii și valorile afectiv-subiective, vizibile în reacția pe care aceasta o declanșează) sînt detașate. Valorile subiective ale peisajului sînt enumerate descriptiv, după o anterioară schițare geografică a acestuia; exclamațiile admirative finale suplinesc precaritatea sugestiei. Conștienți de această situație, scriitorii înșiși și-o comentează autoironici: „Nu voi uita niciodată — exclamă V. Alecsandri în *O primblare la munți* (1844) — impresia ce am priimit la acea minunată priveliște! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au răsuflat prin vro două duzini de a! și de o!, care s-au ridicat spre ceriuri ca niște imne de laudă“ [52]. Ca și la J. J. Rousseau, întîlnim în proza acestei perioade de timp, în anumite cazuri, mai degrabă enunțarea sentimentului naturii, decît sugestia lui picturală.

După 1860 se accentuează valorile subiective ale peisajului. Sugestiile anterioare din proza lui A. Russo sau V. Alecsandri devin puncte de plecare în realizarea unor descrieri de natură în care, îndărătul elementelor cadrului natural exterior, întrezărim fiorul intim al pasiunilor umane. Interpret de geniu al naturii, Mihai Eminescu va ilustra magistral o serie de dimensiuni interioare ale peisajului, enunțate anterior și reluate paralel, cu sau fără reușite, și de ceilalți scriitori din epocă. Sincronizarea mișcării peisajului cu dinamica pasiunilor umane, expresia entuziastă, furibundă sau posomorîtă a naturii, natura în ipostaze de cadru ocrotitor-consolator, stenic-reconfortant, natura-simbol sau proiecție a visului sînt cîteva din ipostazele comunității om-natură. Ele își vor găsi, în proza lui Eminescu sau parțial în cea a contemporanilor acestuia, întruchipări fundamentale pentru literatura română.

În această perioadă de conturare a peisajului „état d'âme“, întîlnim realizări care anticipă perioada sa de strălucire de după 1860. Natura nu este numai un cadru și nici nu se rezumă doar la sfera termenului de relaționare. În *Piatra teiului*, scrisă prin 1840, natura devine o preocupare pentru ea însăși. Cu un simț al decantării inefabilului din natură — surprinzător pentru data la care scrie — Alecu Russo atrage atenția asupra notei particulare a peisajului Moldovei, anticipînd una din viitoarele „descoperiri“ sadoveniene. Continua oscilare între durerea mută („bocetul înăbușit și fără contenire“) și speranța în viitor („zvîcniri de nădejde“) aparține unui peisaj care respiră „o poezie

fără nume..." [53] Sînt observații care mărturisesc o acuitate deosebită în receptare și o sensibilitate particulară, conferind autorului *Cîntării României* un loc de frunte în evoluția prozei naturiste românești. Animat de dorința de a sublinia individualitatea peisajului, Alecu Russo îi descoperă specificitatea, subliniind peisajului moldovean o melancolie caracteristică („Visare a sufletului, care-ți adoarme durerea subt un văl de uitare"), atenuînd în străfunduri laitmotivul unei dureri sfîșietoare: „Parcă vezi în icoanele ce te înconjoară stîngerea tinereții, *melancolia* unei luciri slabe pe un lac liniștit. Stăruiește în natura aceasta singuratică o simțire adîncă de descurajare, o veșnică vorbire cu sine însuși, a unei păreri de rău, a unei dureri, apoi o privire sfioasă, în ceața zării, către viitor!" [54]. Firește starea sufletească a peisajului citat, tangentă aceleia a creatorului său literar, rezumă o stare similară mai generală, cea a unei generații și a unei epoci din Moldova acelui timp; nu este mai puțin adevărat că autorul va oferi imaginea unui cadru geografico-afectiv pe care îl vom găsi des ilustrat, mai tîrziu, în proza românească. Aceeași continuă unduire între o amintire scumpă, a trecutului, și vagul unei așteptări, aceeași „dulce mîhnire" a încorporării într-un anumit peisaj, o vom găsi în proza lui M. Sadoveanu.

Permanența motivului durerii devine un laitmotiv al peisajului, relevînd o adevărată gamă, impresionantă în nenumăratele ei nuanțe, de la suspinul înăbușit la țipătul sfîșietor. *Cîntarea României* este ilustrativă în acest sens. O anumită melancolie, rod al unor ancestrale experiențe istorice, o temperează apolinizînd-o. Omniprezența motivului durerii nu capătă, ca în literatura altor popoare, acorduri tragice. Neabolirea viitorului (nădejdea episodic întrezărită, între amărăciunile prezentului) exclude tragicul.

Alecu Russo, culegător al poeziei noastre populare, pătruns profund de spiritul acesteia, insera peisajului, poate fără s-o știe, cu un patetism sobru, însăși complexa și specifica stare sufletească a dorului.

Năzuința de a contura în literatura noastră individualitatea unui colț al naturii românești, reflectat în viziunea unei anumite spiritualități, a găsirii unui orizont geografico-afectiv specific, indică în acest scriitor primul ei precursor.

Scanned with OKEN Scanner

Stilizări în fantastic ale naturii

Fără a-i fi specifică și esențială, dimensiunea fantastică a naturii din proza pașoptiștilor nu trece totuși neobservată. Priveliștile nocturne, mediul forestier, spectacolul magiei lunare, pîlpîirile stranii ale faclelor pe pereții peșterilor vizitate solicită deseori determinantul „fantastic". În *O primblare la munți* (V. Alecsandri), ceața văilor de la poalele Grohotișului „da lucrurilor o privire fantastică". „Răzbătînd pîcla", un arbore „ni se arăta ca o nălucă din altă lume, cu brațele întinse, cu trupul învăluit de un giulgiu alb" [55]. Acompaniamentul acustic de „țipete sperioase" sporește misterul. „Misterios", freamătul frunzelor determină priveliștii, în consensul general de „fantasmagorie cumplită", impresia unor fenomene „din altă lume" [56] — alta, firește, decît cea reală. Sînt impresii trecătoare, ocazionate de cele mai multe ori de răsfrîngerile luminii în cadrul nocturn, nerelaționate la deosebite adîncimi sufletești. Ele produc întotdeauna oroare, ca și înghețul, anotimpul pluvios sau alte fenomene, considerate de poet dezagreabile.

Dealtfel subsumarea acestor aspecte dimensiunii fantastice a peisajelor naturii (așa cum aceasta va fi ilustrată mai tîrziu în proza lui Eminescu sau V. Alecsandri) stă sub semnul întrebării. Ceea ce ne oferă V. Alecsandri este mai degrabă straniul naturii, pe care el de obicei îl explică, îl motivează digresiv, spulberînd astfel esența fenomenului fantastic. În general nu se trece peste limitele normalului. Domeniul incertitudinii („părea") este minim — aceasta ar constitui însă, după ultimele interpretări, „fantasticul pur" [57].

Ezitarea, ca prag al fantasticului, este prezentă. Întunericul pădurii, slab luminat de felinarul excursioniștilor, le dă acestora revelația unei lumi de basm („Ori încotro ne uitam, *părea* că se rîdica înaintea noastră tot urieși" [58]). Apar nelămurite „arătări", ivirea bufniței potențează misterul și... frica (*„mă credeam* alungat de duhuri necurate" [59]). Acestea nu țin însă prea mult — impresia lor ștergîndu-se imediat. Scurta lor rătăcire prin codru este întreruptă de voiosul Gheorghe, întors „de la hora din sat", care le va spulbera ultimii fiori. După prezentarea unui „tablou fantastic" al interiorului peșterii de la Bortsec (un spectacol similar, dilatat de clișeele peisajului romantic, va fi reluat mai tîrziu de Grandea), „veselul Alecsandri"

Scanned with OKEN Scanner

trece repede la „balurile“ staţiunii. Şi într-un caz şi în altul impresia este precară.

Departe de a răspunde unei acute nevoi lăuntrice ale relevării unor noi, necunoscute orizonturi, intrinseci realităţii dar care scapă privirii obişnuite, stilizările în fantastic ale imaginii naturii, din proza lui V. Alecsandri, consemnează de fapt oroarea faţă de orice elemente exterioare care contravin unei personalităţi structural-clasice, în continuă căutare a luminii. Producînd fiori neplăcuţi, elementul „misterios“, circumscris fantasticului, este unul dintre acestea. „Ceea ce este neplăcut simţurilor — constată G. Călinescu referindu-se la proza lui Alecsandri — este grozav, cumplit sau mai ales mult cumplit, fioros şi are un substrat extrafenomenal cuprins în noţiunea de misterios. Aici intră tot ceea ce tulbură echilibrul nervos şi se petrece în afară de lumina soarelui“ [60].

C. TEME ROMANTICE ALE VIZIUNII NATURII

Marea

Judecată în ansamblul prozei româneşti, din deceniile cinci, şase, prezenţa mării este sporadică, aproape nesemnificativă. Pentru o generaţie care îşi găseşte, prin numeroşii ei reprezentanţi, în munte, matricea ei spirituală, întinsele stepe lichide nu puteau manifesta acelaşi interes. Palide, atestările lor în memorialele de călătorie ale paşoptiştilor sînt departe de a fi „bogate“ cum crede recent M. Popa. [61] „O astfel de pasiune — constata G. Călinescu — pentru elementul acvatic nu e proprie românului carpatin“ [62]. Firește, am adăuga, pentru literatura noastră din secolul al XIX-lea aserţiunea este valabilă doar pentru primele şapte decenii. Diversele explicaţii propuse pentru a elucida neilustrarea sau ilustrarea temei nu satisfac. Părerea după care la origine ar sta „lipsa de aptitudini pentru navigaţie a românilor“ [63] este la fel de falsă ca şi aceea care ar condiţiona sentimentul mării de vecinătatea în timp a acesteia. Realitatea arată că literatura unor ţări cu o veche tradiţie marinărească n-a excelat prin prezenţa acestei teme. „Aducînd marea în literatura italiană“ poetul Rafaello

Scanned with OKEN Scanner

Brignetti se simțea „în adevăr, un solitar". „Noi am avut — constata acesta — navigatori celebri sau excelenți pescari. Dar povestitorii ?..." [64]. Magistrală ca prezență în creația eminesciană de mai tîrziu, tema nu indică în proza și nici în poezia pașoptiștilor una din dimensiunile lor interioare. Imaginea mării nu a reușit să se constituie la aceștia nici ca peisaj.

I. Codru-Drăgușanu văzuse în itinerarul său european marea pentru întîia oară la Genova ; faptul în sine nu-i produce o impresie deosebită, autorul acordînd o sporită atenție altor obiective (explicabil pentru condiția sa de ardelean din celălalt secol) : „Las la o parte și marea, Marea Mediterană [...] și-ți scriu numai despre Roma, mama noastră, și despre Traian, părintele nostru. Și ce nu e mic pre lîngă Roma și pre lîngă Traian ?" [65]. Remarcă totuși pe coasta franceză, la Hâvre de Grâce, fluxul și refluxul, fenomene inedite pentru el și mai ales, în călătoria spre Londra, consecințele neplăcute ale răului de mare. Nici grandoarea peisajului de la Porțile de Fier nu-l inspiră, autorul fiind preocupat mai degrabă de a urmări construcția „naiei" cu mașini „Galateea" și comportamentul personalului ei.

Mai apropiați se vor dovedi scriitorii perioadei în discuție de cursul apelor curgătoare, cele autohtone în special. I. Codru-Drăgușanu invocă laudativ frumoasele „rîuri limpezi" ale țării sale. Invocația Oltului, „principele apelor transilvane", anticipează pe aceea din poezia lui O. Goga. Bistrița va reveni frecvent, ținînd seama de traseul ei printr-un perimetru muntos vizitat de mai toți scriitorii. Pentru moldoveni, ea este rîul cel mai dramatic și mai romantic. Peripețiile drumului cu pluta, varietatea peisajului riveran, legendele îi conferă un loc aparte în spațiile geografiei literare. Remarcată de V. Alecsandri și Alecu Russo, ea va reveni mai tîrziu la I. Negruzzi și N. Gane. Rar surprinsă, poezia lacurilor entuziasmează pe N. Suțu. Pentru acesta, călător în Elveția, lacul de lîngă Lucerna este „le plus beau lac que j'aie vue". Emoțiile încercate indică în mai vîrstnicul N. Suțu posesorul unui gust autentic romantic, asociat astfel spiritului generației mai tinere : „On eût dit un tableau fait par le génie fantastique d'un peintre qui s'est efforcé d'y accumuler ce que la nature offre de plus attrayant" [66].

O notă particulară în imaginea mării o relevă proza lui Heliade. O călătorie de la Lyon la Istambul cu „piroscafa" aduce

în sensibilitatea autorului adevărate mutații. Cuprins inițial de „spaimă și admirație", autorul *Sburătorului* trece repede la reflecții referitoare la „micimea și neantul omului" (curente în literatura epocii), la sublinierea satisfacției cuceririlor tehnice ale secolului său (scriitorul călătorea cu Rhamsès — vas cu aburi) care-l pune la adăpost de hazardul valurilor amenințătoare. În fața mării autorul va încerca (aspect destul de rar în operele romanticilor europeni) sentimentul atotputerniciei omului, „acestui Pigmeu, care, ca un uriaș îndrăzneț, sfidează elementele și le străbate victorios" [67]. Stihiile naturii nu-l vor cruța însă, rezervîndu-i mai departe un naufragiu, mai puțin amuzant decît simulacrul relatat de V. Alecsandri.

Rămînem fascinați însă de încrederea autorului, această personalitate complexă și contrastantă, în viitorul pe care îl hărăzeau omului descoperirile viitoare (și în această privință profeticul Heliade, contemporan al lui Jules Verne, nu se înșeală) : „Posteritatea (î)l va vedea poate luptîndu-se contra aerului, dominîndu-l și făcîndu-și drumul să zboare în regiuni necunoscute" [68]. Coborînd cu un ton mai jos, scriitorul imaginează dealtfel o luptă, întrucîtva burlescă, dintre om (adică cuceririle acestuia) și prototipul temutei forțe acvatice (Neptun) : „Unde ți-era tridentul, voinicule imaginar ? Piroscafa tremură, șovăiește pe osia sa și zeul mării cade cu burta la pămînt în rîsetele de bucurie ale marinarilor" [69]. Imaginea este de o savoare tipic heliadescă, creatorul lui *D-l Sarsăilă autorul* nu se dezmințea nici de această dată. Înainte de a cînta „crepusculul la Tomis", scriitorii români au fost fermecați (într-o perioadă în care Dobrogea nu aparținea propriu-zis țărilor române) de frumusețea unică a Bosforului (C. Negri, T. Codrescu, D. Ralet). Magia luminii reflectate de apa canalelor Veneției fermecase pe N. Suțu în memoriile sale. Un răsărit de soare pe mare devine pentru muza săracă a lui T. Codrescu un prilej de a depăși prozaismul consemnativ : „Această icoană cerească au fost așa de încîntătoare încît toți călătorii ce se aflau pe covertă începură a lăuda pe Atotputernicul pentru astfel de capodopere dumnezeiești" [70].

V. Alecsandri este dintre toți pașoptiștii cel mai indicat de a realiza un peisaj marin. Este singurul la care „dorul de mare" se afirmă constant pe parcursul operei determinînd lucrări (în poezie și proză) semnificative în ansamblul creației. Deși se pare a năzuit la voiajuri și pe meleaguri acvatice mai îndepăr-

Scanned with OKEN Scanner

tate care udau și țărmul Extremului Orient, marea poetului este Marea Mediterană (îi va consacra, între altele, o amplă poezie cu același titlu). A traversat-o de numeroase ori, i-a cunoscut porturile și orașele-stațiuni (Biarritz, Nisa și altele devenite în epoca sa cosmopolite, mondene capitale de vară ale high-life-ului european). Voiajul în Marea Adriatică i-a lăsat amintiri nostalgice al căror farmec prelungit în plimbările cu gondola pe canalele Veneției îi va determina cîteva poezii.

Deși a fost ispitit într-un moment de conturbare sufletească să îmbrace poza convențional-romantică a personajului „pierdut în întuneric sub cerul fără stele", avînd ca fundal stihiile dezlănțuite ale apei *(Pe malul mării* — 1846) — o astfel de scenă marină rămîne incidentală în opera poetului sau a prozatorului. Marea lui Alecsandri este marea din apropierea Bosforului, leneșă și însorită în legănatul ușor al valurilor — ambianță ce-i procură, celui așezat pe puntea vasului într-un confortabil jilț, satisfacțiile „kiefului". Reveriile quasiorientale sînt consubstanțiale acestei stări, întrucît „nimic nu absoarbe gîndurile cu o mai deplină încîntare ca privirea acelei întinse albăstrimi a Mediteranei" [71]; este cea mai tipică și mai frecventă imagine a mării din proza și poezia bardului de la Mircești. În acest sens Marea Mediterană din poezia cu același titlu (1867) este o mare grandioasă, de o calmă, clasică măreție („Lac limpede și lin ! / Oglindă diafană / A cerului senin !") — spațiu al peregrinărilor unui Ulise pasiv, aventurier în imaginar („Și lin, pe nesimțite / Cu gîndul vizitez / Acele lumi dorite / La care-ades visez"). Nemărginitele stepe lichide ale mării liniștite capătă în opera autorului *Pastelurilor* rolul pe care îl avea întinderea terestră a cîmpiei din literatura spiritelor clasice de altădată. Corăbiile („călătoare / Ca paseri pribegind") sugerează metaforic însuși instinctul hoinar care-l va însoți întreaga-i viață făcînd din literatul și diplomatul de la Mircești unul din cei mai călătoriți dintre contemporanii săi. Cunoscutu-i *Dor de călătorie* (1852) este cel mai adesea — utilizînd tot un titlu de poezie — *Dorul de mare* (1861).

Calmă, legănînd ușor vasul, reflectînd în undele-i albastre soarele mediteranean, marea lui Vasile Alecsandri este un spațiu al reveriilor. Plăcerea existenței integrată unei asemenea ambianțe, reveriile dulci și mai presus de toate soarele, rîvnitul soare mediteranean atît de iubit de acest poet al lumi-

Scanned with OKEN Scanner

nii formează un cadru unic de nepreţuit. Este mediul în care tainic se zămisleşte dorul : „Atunci se-naripează / Neîmpăcatu-mi dor". Înainte de imaginea luncii din ciclul remarcabilelor sale pasteluri, apele Mediteranei anunţă un posibil spaţiu matrice al sensibilităţii lui V. Alecsandri.

Peisajul marin stimulează fantezia prilejuind un predilect peisaj al evaziunii : „Nemărginirile ceriului şi a mării între care mă găsesc dau aripi închipuirii mele şi o îndeamnă să se rătăcească în spaţiurile lor" [72]. Ea „zboară peste hotarele orizonului, se cufundă în noianul mărilor şi cearcă a descoperi în depărtate plaiuri necunoscute şi a pătrunde tainele ascunse în sînul valurilor" [73].

Notabilă în creaţia lui V. Alecsandri, imaginea mării — integrată în literatura paşoptiştilor — nu poate desemna totuşi, în perioada literară amintită, o „temă". Ea se va contura pe deplin mai tîrziu, în poezia şi proza eminesciană şi spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui următor, în proza de mare rafinament a lui Alexandru Macedonski.

Nocturnul

Element fundamental al sensibilităţii romantice, sentimentul nopţii — nocturnul — revine ca „motiv" şi la paşoptişti. Fără a constitui o „modă", dar influenţat uneori de literaţi străini care l-au reprezentat, nocturnul întruneşte suficiente exemple pentru a-l considera ca unul din dimensiunile creaţiilor literare în discuţie.

Este greu de a disocia între cele două categorii constitutive ale sufletului unui popor, între spiritul solar şi cel neguros şi a stabili preeminenţa uneia dintre ele. Evident, dacă luăm în consideraţie întregul ansamblu spiritual al poporului nostru, predilecţia acestuia pentru prima este indiscutabilă. Literatura română nu a avut un Novalis. Vom avea nu atît o literatură a nopţii, în sensurile ei radicale („simbolul subteranului" etc.), cît expresia literară conciliantă a celor două entităţi cosmice opuse, rezumînd la Eminescu cunoscutul motiv al „clarului de lună". Polaritatea celor două elemente amintite, făţişă în opera unora dintre romanticii germani, este la noi exclusă.

În opera pașoptiștilor, nocturnul (uneori convențional-romantic, de inspirație livrescă) coexistă în literatură cu spiritul solar, dat primordial, omniprezent dar refractar descrierilor ca modalitate de exprimare epică. Pe parcurs, în creația unora dintre aceștia, asistăm la preeminența spiritului solar, mai aproape de firea echilibrată, structural-clasică a bardului de la Mircești, implicit de spiritualitatea poporului căruia el i-a aparținut.

Nu vom găsi astfel la pașoptiști multe din diferitele accepții ale nopții, întîlnite la romanticii europeni (în speță cei germani); prea puține elemente vor anticipa în acest sens nocturnul eminescian. Nu vom întîlni acea mistuitoare invocare a nopții din Novalis, nici asocierea la zonele originarului. Noaptea nu va fi o zonă a enigmelor nerezolvabile rațional și nici un „domeniu al abisului sugestiv al unor alte tărîmuri" [74]. În memorialul lui Grigore Alexandrescu, imaginea nopții se rezumă la o schimbare de fundal în care luna, răspîndindu-și gradat lumina, delimitează volumele și formele unei ample desfășurări panoramice, ele însele elemente adecvate ambianței peisajului romantic: „Apoi, un glob ruvinos se văzu legănîndu-se prin frunzele desfăcute de vînt; și înălțîndu-se puțin, aruncă o rază piezișă pe rămășițele unei zidiri ce se vede pe coastă; apoi deodată, arătîndu-se deasupra stejarurilor celor mai înalți, ca pe un piedestal de verdeață, lumină peștera sfîntului, turnurile mănăstirii, potecile tainice și stîncele din față" [75]. Este un aspect asupra căruia V. Alecsandri va insista în *O primblare la munți*, potențînd detaliilor peisajului o anumită notă de mister: „Freamătul frunzelor avea un sunet misterios, care da fiori și mă făcea să-mi închipuiesc că auzeam șoapte jalnice din altă lume" [76]. Dealtfel, în proza pașoptiștilor, întîlnim nu atît imaginea nopții cît momentul care o anticipează — seara, memorialele acestora vădind o constantă preferință pentru spectacolul măreț al apusurilor de soare.

În majoritatea cazurilor, prezența ambianței lirice vesperale stimulează meditația, reveriile. Este interesant că acest moment — al serii, în care ultimele resurse luminoase ale zilei coexistă crepuscular cu primele manifestări ale nopții, cînd omul trăiește, contemplînd stelele și secera lunii, glasul tainic al extensiei cosmice — va reveni frecvent în proza pașoptiștilor. Un aspect al acestuia, magia lunară, va fi dus, în

Scanned with OKEN Scanner

cadrul motivului, pe cele mai înalte culmi ale literaturii noastre și universale, de opera eminesciană.

Închinînd cetății de pe lagune un adevărat ciclu, C. Negri se recomandă, în puținele sale pagini în proză, ca un autentic poet al serilor Veneției. Fără a fi pur evazioniste, ele constituind fundalul visurilor de emancipare națională și socială, acestea recompun în „leneșa lumină a lunei" — de-a lungul canalelor, pe parcursul cărora în „acea moale legănare" gondola îi poartă din secol în secol de istorie — o atmosferă de un farmec indescriptibil și de neuitat. Voluptățile itinerarului, visurile tinereții, îngemănarea caracteristică a reveriilor trecutului și a miilor „năluciri a viitorului", realizează o sinteză originală, definind unicitatea unei ambianțe și a unei vîrste. Îndeosebi reveriile adaugă peisajului nocturn o notă melancolică, dilatînd dimensiunile în timp și în spațiu. Este melancolia serilor de toamnă la țară din romanul cu același titlu al lui Alecu Cantacuzino (publicat în foileton în *România literară* — 1855). În această ipostază nocturnul devine, cum observă Yankelewitch, un mediu propice al reculegerii [77]. Melancolia care o însoțește este dublă, a crepusculului autumnal și aceea a amurgului social al unei clase căreia autorul, boier de veche viță, îi aparținea : „...atunce se naște în sufletul omului o dulce tristeță, care aduce toată a sa ființă într-o nespusă armonie cu melancolica înfățișare a naturei" [78].

Un apus de soare în cetatea de pe lagune, ea însăși metaforă a crepusculului, constituie pentru N. Suțu, călător în Veneția în același an (1839) cu V. Alecsandri, prilejul contemplării înfiorate a unui spectacol unic și al relevării lui cu un simț cromatic singular în literatura noastră de atunci : „Le soleil venait de se coucher, et l'horizon était coloré d'une teinte purpurine entrecoupée par quelques vapeurs transparentes d'un jaune d'or éclatant [...] il ressemblait à un immense miroir sur lequel on aurait placé des joyaux et des pierres précieuses" [79]. Feericul nocturn asociază, uneori bizar, pitorescul quasioriental cu reminiscențele obosite ale unui clasicism de veche filieră fanariotă : „Era una din acele nopți de vară în care natura întreagă își deschide comorile uimitoarelor sale frumuseți, spre a ne da o idee perfectă de sublimitatea ei [...] luna, a cării palidă și dulce față împle de dor și de ardoare inimele simțitoare, sta aninată printre turlele Mitro-

Scanned with OKEN Scanner

poliei și, nemaiputînd din acel loc sînt să-și urmeze înfocatul ei amor cu junele păstor Endimion, amantul ei din vremile păgîne..." [80]. Este noaptea în care desfrînata Kera Duduca își aștepta „amorezul" ei ; noul Endimion era un „calemgiu" cu „anteriu de șamalagea morico, cu fermenă de croazea pembè, încins cu un șal pătlăginiu și legat la cap turcește cu un taclit în vărgulițe" [81].

Favorabilă meditațiilor și voluptății reveriilor, ambianța nopții include momentul întîlnirii din iubirile romantice. Friederich Staaps, eroul nuvelei lui N. Filimon, se plimba „absorbit în reflexiuni dureroase și privea cu melancolie dulcele murmur al cascadelor și magicul joc al frunzelor agitate de dulcea aură a serei" [82]. Ieșind dintr-o „selbă solitară", îi vine în întîmpinare și ea „pe timpul nopții". Dialogul, amplasarea elementelor cadrului exterior ca și alura vag wertheriană a eroilor sînt convențional-romantice, de inspirație livrescă, insuficient asimilată.

Prin cele mai fericite exemple nocturnul (mai precis motivul serii la care acesta se reduce), desemnează în proza pașoptiștilor o ambianță-fundal, în care pitorescului sau picturalului în general — ca elemente definitorii — li se asociază fiorul misterului, mai rar cel al solitudinii.

Chemarea muntelui

Dintre „temele" amintite, cea a muntelui este una dintre cele complexe, într-o configurație a literaturii de inspirație naturistă. Sentimentul muntelui, ca și cel al mării sau sentimentul cosmic definesc esențial și multilateral viziunea scriitorului romantic.

Abordat turistic și literar, muntele devine astfel, la propriu și la figurat, în ascensiunile excursioniștilor ca și în literatură, un mijloc de verificare a voinței, fermității și ingeniozității, implicit de încercare a sensibilității și predispozițiilor creatoare, al capacității de a surprinde sintetic imaginea unui relief, derutant în varietatea lui. Începînd cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, asistăm în Europa la apariția unei adevărate literaturi alpestre, suscitînd cercetătorilor de mai tîrziu îndreptățite încercări de sinteză *(La littérature alpestre en France et en Angleterre au XVIII-e et au XIX-e siècle,*

Scanned with OKEN Scanner

Paris, 1930, de Paul Van Tieghem în colaborare cu Claire Engel ; sau *Tableau littéraire du Massif Mont Blanc,* Chambéry, 1930, de Charles Valot și Claire E. Engel). Cert este că prezența imaginii muntelui în acest timp era însoțită de fenomenul crizei vechilor valori literare, constituind astfel „semnul palpabil al acelei tulburătoare transformări de orizont spiritual care se va cristaliza deplin o dată cu romantismul“ [83]. Reunind la poalele-i împădurite, „toutes les saisons dans même instant, tous les climats dans le même lieu“ — muntele devine pentru eroii din *La nouvelle Heloïse* un refugiu în care omul, sustras mondenității artificiale, se integrează stenicului peisaj alpestru, reînnodînd astfel o legătură, oarecum pierdută, pentru mulți din oamenii epocii sale. Imaginea muntelui din opera lui Rousseau era anticipată de o serie întreagă de lucrări literare și științifice — multe din ele reflexe ale filoelvetismului [84] social și estetic. Am aminti pe Haller și Sophie Laroche.

Adevărații succesori literari ai temei, cei care îi vor conferi acesteia o strălucire unică vor fi însă romanticii. Imaginea muntelui se va bucura de o audiență literară deplină. Îl vor trata Byron și Shelley în pagini de o mare celebritate, Lamartine, Michelet, Georges Sand, V. Hugo sau Théophile Gautier. Dacă începuturile literare ale temei rezervau muntelui doar rolul de cadru, firește investit cu toate atributele etice și tonifiante, la Lamartine peisajul alpestru ne va solicita multisenzorial. Sentimentului muntelui i se adaugă descrierea lui. Literatura romantică engleză va reliefa muntelui o adevărată viață, relevată în raporturile și influența sa asupra omului. Extaziat în fața magnificului peisaj, Shelley îl va face părtaș suferințelor lui Prometeu. Manfred, eroul lui Byron, simte și el spectacolul geologic al stîncilor, într-o admirație amestecată cu teamă. „Alungînd minciuna și durerea“, zonă cu virtuți purificatoare în viziunea lui Shelley, munții, aceste „catedrale ale pămîntului“, vor determina mai tîrziu, la misticul lor adorator, Ruskin, un adevărat cult. Le va urma, într-o perioadă de „mondenizare“ a ascensiunilor alpestre, aglomerația alpiniștilor, blestemați de unii din reprezentanții antecedentei generații literare, dar deschizători de noi orizonturi, potențînd implicit un nou curs al literaturii temei.

Scanned with OKEN Scanner

Prezență constantă în literatura română, muntele va prilejui, de la primele sale apariții autentic-literare, complexe experiențe în proza pașoptiștilor. În cadrul acestora se va cristaliza o anumită viziune alpestră originală, în raport cu tratarea motivului în celelalte literaturi romantice europene. Munții nu vor fi abordați mistic, și nici asociați domeniului morții ; vor ocaziona destul de rar reflecția extatică și metafizică. Vor fi însă anexați, conform comandamentelor unei epoci militante, libertății și umbrelor profetice ale unui trecut din a cărui imagine lipsește lamentația paseistă. Dar pașoptiștii ne-au oferit mai degrabă un sentiment al muntelui, urmărit în diversele lui asociații, decît o literatură a lui. O vor face reprezentanții viitoarei generații. Într-o perioadă în care pe plan european se încheia epoca de glorie [85] a literaturii alpestre (dec. 7), proza românească — pornind de la cuceririle generației anterioare — o va începe ; procesul va remarca peste puțin timp momentul deplinei sale ecloziuni, consacrînd un scriitor exclusiv al temei (Calistrat Hogaș).

Cu el procesul era departe de a fi încheiat.

„Dorul de munte" (folosim expresia pasionatei alpiniste-scriitoare Bucura Dumbravă) va determina pagini revendicabile aceluiași fior romantic, în operele lui M. Sadoveanu, Geo Bogza sau V. Voiculescu — pentru a nu numi decît pe cei mai iluștri reprezentanți ai unei teme literare, practic inepuizabile.

„Descoperirea" muntelui

O statistică, fie și aproximativă a locurilor frecventate de scriitorii primei jumătăți a secolului al XIX-lea indică o vădită prezență pentru zona montană. Dacă cîmpia sau regiunea deluroasă este de la sine cunoscută, muntele în schimb întruchipa ineditul. Înainte de a fi abordat sentimental, estetic și istoric sau (incidental) filozofic și religios, muntele constituia un reper geografic puțin cunoscut. Puțin cercetat și exploatat pentru bogățiile lui (din cauzele politice știute, amintite de D. Cantemir în *Descriptio Moldaviae),* muntele (mai precis poalele păduroase ale acestuia) constituia un spațiu predilect al vînătorilor domnești și boierești de altădată, folosit în continuare pentru aceleași „desfătări" ale localnicilor ; pentru lite-

Scanned with OKEN Scanner

rați, la începutul secolului era ca și necunoscut. Itinerariul străbătut de spătarul Gane [86], în primăvara anului 1833, include regiunile de-a lungul rîurilor Suha și Sabasa, meleagurile din jurul Dornei și ale culmii Stînișoarei ; aceleași meleaguri, sadovenizate cu o rară poezie în *Baltagul*, nu vor inspira identice sentimente spătarului — judecător al Fălticenilor. Peisajele, pe care doar peste cîteva decenii scriitorii le vor recepta pentru poezia misterului, farmecul lor primitiv și viguroasa lor frumusețe, erau pentru Ienache Gane o „cale fiarîlor numai lăsată“ [87] ; Bistrița îl înspăimîntă pe autorul memorialului, o furtună îl îngrozește, călătoria toată devine, pentru cel obligat la aceasta de funcția lui socială, „necazul nesfîrșit“. Spațiul alpestru îi inspiraseră aceleași spaime comice lui Daniil Scavinschi într-o călătorie la feredeele Borsăcului [88], unde își va căuta sănătatea. Neajunsurile călătoriei nu-i vor împiedica totuși răgazul de a-și bucura ochii cu cîte o „romanticească priveală“.

La numai jumătate de deceniu de la călătoria lui Ienache Gane, optica călătorilor se va schimba radical. Călătoriile în munți se înmulțesc și mai toți scriitorii trăiesc emoțiile ascensiunii montane. Inginerul hotarnic Carol Gold, paralel cu atribuțiile administrative care-l chemau prin aceste locuri, escalada prin 1837 înălțimile Bucegilor [89]. Excursiile erau repetate în anii următori (1838, 1842, 1843), determinînd mai tîrziu pe nepotul acestuia, el însuși pasionat turist, să-l considere „primul bucegist român“ pe el, și nu pe Vaillant, în acele vremuri profesor la colegiul Sf. Sava. Demonstrația era în sine oțioasă, primele considerații în proza literară asupra spațiului montan le va fi făcut I. Codru-Drăgușanu, în iulie 1835, cînd trecea munții în Țara Românească la conaționalii săi, sau alții mai mult sau mai puțin anonimi pentru noi. Cert este că sfîrșitul deceniului patru al secolului al XIX-lea stă în literatura noastră sub semnul „descoperirii“ (estetice, firește) a muntelui. Chemarea munților este generală în rîndul scriitorilor noștri. În septembrie 1839, Alecu Russo (după ce cunoscuse în excursiile unui institut elvețian de formație rousseauistă munții Elveției) avea revelația Carpaților. Aici, la Piatra Neamț, autorul declară că *„a simțit“* munții. J. A. Vaillant explora în același an Carpații meridionali (între 26 și 29 iulie). Peste puțin timp, în toamna aceluiași an sau în vara anului următor (1840), C. Negri admira de la mînăstirea Durău culmea Ceahlăului [90]. Repe-

tîndu-se, excursiile își stabilesc preferința pentru anumite zone : în Muntenia — munții Bucegilor ; în Moldova — Munții Neamțului. Ceahlăul („Pionul" cum îl numea Asachi), munte de o sălbatică frumusețe, în care straniul pustietăților se îmbina cu aura mitologică pe care i-o confereau eposul folcloric, dar și referințele cărturarilor de demult (în 1825 intrase în circuitul publicului românesc — prin traducere — *Descrierea Moldovei*, de D. Cantemir) începe să devină ambiția mărturisită a drumeților. Prestigiul său legendar conferise unei ascensiuni pe versantele sale o anumită mondenitate. Prințul Mihail Sturdza însuși îl escaladase în vara anului 1835, punînd să se sape în stîncă [91] — pentru a consemna evenimentul — data ascensiunii. Apariția în 1840, la Institutul Albinei, a lucrării lui Gh. Asachi *Dochia și Traian dupre zicerile populare a românilor... urmată de itinerarul muntelui Pionul* era dictată de însăși necesitatea „modei". În spiritul momentului, această operă certifică nu numai familiarizarea unui turist (posedînd cunoștințe de geograf și geolog) cu topografia spațiului explorat, dar și complexitatea viziunii. Muntele — dincolo de realitățile sale obiective în descrierea cărora autorul insistă — este asociat mitologiei antice greco--romane sau geto-dace, dar și legendei românești ; el este văzut ca un conservator al naționalității etc. Din păcate, prezentarea informativ-popularizatoare este străină de fiorul artei. Cu această lucrare-ghid în mînă, J. A. Vaillant pleca din Iași, în toamna anului 1840 (12 noiembrie), pentru a urca și el pe Ceahlău. Doi ani mai tîrziu, V. Alecsandri încerca același lucru ; excursia, sub semnul hazardului romantic, le va răstălmăci însă intențiile inițiale.

Emoțiile încercate în fața peisajului alpestru erau puternice și posesorii lor nu întîrziau să le încredințeze scrisului. Fapt remarcabil pentru literatură, mai toate excursiile erau urmate — la scurt timp — de memoriale de călătorie ; majoritatea din ele vor deveni opere capitale ale genului, elemente principale de referință ale prozei noastre literare din secolul trecut. Concomitent cu peripețiile călătoriei, I. C.-Drăgușanu își notează impresiile, reluate definitiv două decenii mai tîrziu în *Peregrinul transilvan*. Rod al excursiilor sale în Munții Neamțului, Alecu Russo va redacta în 1840 remarcabila sa *Pierre du tilleul, légende montagnarde, fragment d'un voyage dans la haute Moldavie en 1839*, cunoscută publicului larg din păcate mult prea tîrziu, peste șapte decenii, prin traducerile

Scanned with OKEN Scanner

lui C. Mărgăritescu (1909) și M. Sadoveanu (1915). Inspirat de peisajul alpestru din jurul Durăului, C. Negri își transcria în septembrie 1840 fragmentul de nuvelă *Mănăstirea*. Același lucru îl face, cu un remarcabil talent literar, prințul N. Suțu. Delectare aristocratică, Jurnalul [92] scris pentru a-și cheltui disponibilitățile sale literare sub forma unui șir de epistole adresate unui prieten imaginar (în perioada 22 mai—3 septembrie 1839), nu era însă destinat publicității ; ca și în cazul unora dintre operele lui Alecu Russo, o lucrare literară de o deosebită, surprinzătoare valoare artistică, superioară altor lucrări ale genului din epocă, nu-și aducea la momentul potrivit contribuția.

Călătorii singuratici sînt rari ; se preferă — fie și pentru a evita neajunsurile unei călătorii montane — grupurile restrînse, prilej, între altele, de adevărate emulații literare. Excursia din 1842 a lui Alecu Russo, Vasile Alecsandri și M. Cuciureanu se dovedește în acest sens deosebit de fertilă în consecințele ei, fiecare cultivîndu-și, după posibilități, înclinațiile și ambițiile literare. Dacă *La roche du corbeau* a lui Alecu Russo va fi tipărită postum, în original în 1863 iar în traducere în 1868, în schimb, *O primblare la munți* și *Piatra Corbului* ale lui V. Alecsandri și respectiv Mihail Cuciureanu vor vedea lumina tiparului peste puțin timp, ambele în *Propășirea* (1844). În următorul an apăreau la Paris în capitolul *Orographie...* din volumul III al lucrării *La Roumanie*, notele de călătorie în Bucegi sau pe Ceahlău ale lui Vaillant. Vizitele în Moldova includ cu predilecție spațiul montan. Este cazul excursiei din 1863 a lui Pantazi Ghica sau, în anul următor, al călătoriei prin munții Bucovinei a fraților Matei și Nicolae Gane. Peste un an (1865), Iacob Negruzzi, însoțit de frații Mandrea, va repeta și va extinde perimetrul acestei excursii ; și într-un caz și în altul explorarea zonei Dornelor, fiorul inedit al peripețiilor unei aventurări cu pluta pe apriga apă a Bistriței se vor solda cu consecințe directe asupra creației lor literare [93]. Sensibilă la ideea de modă, boierimea și aristocrația financiară includ în programul lor estival călătoria la munte. În vara anului 1886, familia lui I. C. Brătianu, însoțită de scriitorul N. Gane [94], călătorește pe traseul Slănic-Moldova, Tg. Ocna, Gura-Humorului, Vatra-Dornei, Durău, Ceahlău, Piatra Neamțului.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă voiajul la staţiunile balneo-climaterice este în general, în secolul al XIX-lea, apanajul celor care posedă, călătoriile în munţi sînt totuşi cele mai democratice, nesolicitînd cheltuieli prea mari, diminuînd, fie şi pe moment, diferenţele sociale, flagrante în secolul trecut. Şcoala stimulează şi ea contactul cu muntele, prin lecturi şi prin excursiile vacanţelor. În 1862 Grigore H. Grandea, în calitate de profesor de botanică la Şcoala de medicină şi farmacie a generalului Davila, face cu elevii excursii în Carpaţi. *Gura iadului din Carpaţi* transpune impresiile tenebros-romantice şi emoţiile augmentate, încercate de autor cu ocazia coborîrii în peştera Polovraci.

Ca orice modă, „moda" voiajului în munţi ajunge uneori la banalizare sau dezvăluie prin unii din reprezentanţii ei laturile ei prozaice. În cadrul acestei generalizări, an de an, a excursiilor montane, C. D. Aricescu îşi invită într-un fel de jurnal versificat *(Uă plimbare la munţi* — 1872), eventualii amatori de „cura de zer la Persescu", la o călătorie al cărei itinerar stabilit şi descris cu conştiinciozitate era interesant şi se pare util, dar catastrofal ca operă literară. Invitaţia trivializa un stil de viaţă pastoral : („Vino mai curînd la munte ca să ducem amîndoi / O viaţă pastorală, trăind cu lapte de oi") [95].

Fără a fi vorba, cum s-a spus, de o „degenerare" prin turism a excursiilor montane, implicit a relaţiilor de voiaj care le reflectă, se constată totuşi, după 1866, timp de aproape două decenii, o oarecare îngustare a orizontului relaţiei de călătorie în munţi. Călătoria în zona alpestră devine ocazie de agrement, de reconfort fizic şi deconectare psihică, prilej de voluptăţi estetice. Vechile asociaţii : munte — istorie şi legendă, munte — libertate etc., specifice prozei deceniilor patru-şapte, sînt omise. Muntele devine în unele lucrări cu obiective particulare — altele decît cele literare — schiţă geografică, simplă localizare a spaţiului. Emoţia estetică nu se mai constituie. Nu găsim aproape nici un peisaj în memorialele de călătorie ale lui Ion Maiorescu la poalele lui Monte Maggiore *(Itinerar în Istria),* sau cele ale lui Theodor Burada şi Radu C. Pătîrlăgeanu la muntele Athos *(O călătorie la muntele Athos,* 1884 — respectiv *Călătorii în Macedonia, Thesalia şi Muntele Athos* — în acelaşi an) în care privirile să se oprească asupra naturii în sine ; simpliste, descrierile zonei

Scanned with OKEN Scanner

muntoase au în vedere delimitarea perimetrului geografic al dialectului studiat sau schițarea topografică a celebrului complex mănăstiresc.

Deficitul valoric al memorialelor de călătorie (opera lui Hogaș se voia o reacție la didacticismul obositor al acestora) nu reflectă însă și scăderea interesului pentru spațiul montan. Proza lui Iacob Negruzzi *(Din Carpați* — 1867, *Plimbări prin munți),* dar mai ales a lui N. Gane, se orientează constant spre acest spațiu. Pentru Grigore H. Grandea, ajuns spre finele veacului profesor la Bacău, călătoriile în munți, efectuate în verile anilor 1889-1890 în munții Neamțului, determină un adevărat reviriment în opera sa literară. Munții aduc în ultimele sale lucrări un aer întineritor, înlăturînd parte din clișeele obositoare ale acestui romantic întîrziat.

Antologînd astfel impresiile și emoțiile pe care generații de scriitori le-au încercat în fața aceluiași peisaj, literatura muntelui devine o sumă a experiențelor umane și a eforturilor literare care le reflectă în conturarea unei „teme", devenită constantă a literaturii noastre. Integrabilă acestor eforturi, opera lui Hogaș devine în secolul nostru o sinteză de o rară, unică originalitate. Este un motiv pentru care o analiză a viziunii muntelui în proza pașoptiștilor trebuie să includă opera unuia din continuatorii lor spirituali în această privință, cea a celebrului drumeț nemțean — Calistrat Hogaș. Opera sa va contura astfel dimensiunile unei „teme" literare deosebit de complexe, în același timp *cea mai unitară,* dintr-o imagine completă a viziunii naturii în proza secolului al XIX-lea.

Depășind spaimele încercate în fața peisajului sălbatic de Ienache Gane în memorialul său, pașoptiștii realizează în proza lor un peisaj montan „matcă a vieții naționale" [96]. El este asociat vechimii și permanenței naționale ale poporului nostru și valorilor lui spirituale. În ultimele două decenii, paginile lui Gr. H. Grandea dar mai ales ale lui Calistrat Hogaș impun, paralel cu o anumită viață sufletească (obiectivare a propriilor lor resurse lirice), bogăția de lumini și culori, de forme și volume a peisajului. Sintetizînd vechile cuceriri ale literaturii muntelui, proza lui Hogaș, accentuînd o anumită pondere concretă a elementelor peisajului montan, retrăiește plenar dimensiunile lui estetice.

Scanned with OKEN Scanner

A considera călătoriile în munți o „modă", introdusă prin filieră romantică apuseană, așa cum s-a făcut într-o lucrare mai nouă [97], înseamnă a stărui într-o eroare elementară, întrucît sentimentul muntelui — aspect particular al sentimentului naturii — nu se poate imita decît cu riscul pastișelor, existente dealtfel din belșug în alte literaturi.

Cadru de existență, ca și cîmpia sau plaiul, muntele a determinat o receptare literară în spiritualitatea noastră încă din cele mai vechi timpuri. Drama din *Miorița* are ca fundal un cadru de viață alpestră. Dacă în lirica aromână elogiul muntelui este direct, în cea a dialectului dacoromân nord-dunărean, la prima vedere ar lipsi. În realitate, „tema" muntelui (mai precis, a poalelor împădurite ale acestuia, unde se înregistrează comunitățile umane) se confundă cu „motivul" codrului, el fiind inseparabil ca înveliș vegetal al zonei forestiere, de solul acestuia. Astfel, în literatura noastră cultă edificiul acestei teme se ridică pe o autentică tradiție națională.

Indiferent care au fost cauzele care au favorizat interesul pentru spațiul montan, sigur priveliștile munților erau mai indicate pentru generația pașoptistă. Peisajul alpestru, prin complexitatea lui fizică (dimensională, geologică, a formelor și volumelor — creste, văgăuni, peșteri, hățișuri), prin învelișul său vegetal, diversitatea cromaticii dar și prin numeroasele lui asociații spirituale care le presupune (ideea de libertate națională și socială, sentimentul istoriei, al tradițiilor spirituale) permite o plurivalentă abordare. Nu este lipsit de semnificație că poezia cîmpiei sau a întinselor orizonturi lichide nu a găsit, decît cu puține excepții, aderenți între pașoptiști, ea întrunind preferințele generației ulterioare (Al. Odobescu, Al. Macedonski). Peisajul muntelui devine astfel peisajului-matrice al sensibilității pașoptiste și în continuare al filoanelor romantice din proza românească a secolului trecut (Gr. H. Grandea, Delavrancea, C. Hogaș).

Ascensiune și ideal

Spațiu ideal al sensibilității romantice, muntele propune călătorului care-l escaladează un examen al personalității sale. Visător sau spirit practic pozitiv (la pașoptiștii noștri cele două

Scanned with OKEN Scanner

ipostaze alternează), cel care urca muntele își impunea o încordare a atenției, o concentrare a resurselor sale fizice și psihice, pentru a aborda crestele periculoase dar și pentru a recepta poezia lor aspră și viguroasă. A urca în munți presupunea (dincolo de interesul folcloric-etnografic și social, ce-l reținea pe scriitorul pașoptist la poalele acestuia) o anumită nevoie de elevație sufletească, de depășire a ceea ce era comun privirii implicit de autodepășire, de înfrîngere a propriei inerții. Un temerar al escaladării munților nu s-a dovedit a fi V. Alecsandri și nici I. C.-Drăgușanu. Primul abandona într-o excursie ascensiunea Ceahlăului (cf. *O primblare la munți)*; cel de-al doilea își canaliza resursele-i certe în investigațiile asupra mediului uman. Ascultînd glasul unei călăuze istețe și guralive, Odobescu urca spre culmea Bisocii într-o călduroasă zi de vară ; nu ni-l putem închipui pe amatorul de reverii cinegetice în propriul său jilț urcînd versantul iarna, pe vînt și ninsoare sau în alt anotimp, în condiții nefavorabile. J. A. Vaillant, probabil Alecu Russo, Ermiona Asachi sigur, Iacob Negruzzi (printr-o adeziune la o excursie colectivă implicînd riscuri) și Calistrat Hogaș vor depăși, prin aceeași plăcere a aventurării într-un necunoscut plin de surprize și peripeții, temerile și reținerile celorlalți. Călător „cu sacul în spate", Pelimon își sporea, bănuim, greutățile unei ascensiuni montane prin însăși indigența mijloacelor de care dispunea. În posesia acestora, junimistul Iacob Negruzzi va adera totuși la exigențele, mai aspre, ale unei călătorii în zonele alpine ale Elveției. Partenerii, cosmopoliți, asociau modei excursiilor în munți un snobism al epuizării fizice. Cel care gustase încă din 1865 farmecul unei călătorii cu pluta, înfruntînd capriciile Bistriței *(Din munți)* își va reînnoi preferințele romanitce ca erou al unei „plimbări prin munți" în Elveția. „Cu traista în spate și cu bastonul în mînă" el călătorește pe jos spre Saint Gothard. O călătorie de la Martigny pe valea Rhonului include Pissevache, Les gorges du Trient, abundent vizitate de turiști. Riscantă se va dovedi ascensiunea spre Pierre à voir, în care viața unui om depinde de un singur pas greșit. Epuizarea fizică îl pune în imposibilitate de a gusta frumusețea privelișteі [98]. A doua zi, îl găsim totuși pe eroul lucrării *Plimbări în munți* nestrămutat în hotărîrea de a călători la Chamonix, peste „La tête noire". Vaillant, profesor la colegiul Sf. Sava,

Scanned with OKEN Scanner

ne oferă imaginea unei ascensiuni iarna pe Ceahlău, de o rară spectaculozitate a sforțării fizice : „...nous montons, nous grimpons, nous nous cramponnons, ici des pieds, là des mains et nous atteignons ainsi le jg'iabu gardurilon (la goutièrre des remparts), nous le gravissons tantôt sur une neige dure comme de la glace, tantôt sur des rochers et presque toujours dans l'eau jusqu'au genou“ [99]. În ciuda unei aridități a stilului, paginile din *La Roumanie...* vibrează de fiorul unei adevărate chemări a muntelui, ca în această evocare a unei ascensiuni pe Bucegi : „Monterons-nous plus haut ? demandent nos guides ; Le Caraïman nous regarde, leur dis-je, il ne faut pas qu'il croie que nous avons peur de lui“ [100]. Desfășurînd drapelul pe crestele Bucegilor, Vaillant își omagia țara care-l adoptase și-i adăpostise năzuințele și visele reformatoare. Omagiul adus crestelor pleșuve ale muntelui era în același timp un omagiu adus propriei sale condiții umane, strălucit surprinsă într-un efort de autodepășire. Peste patru decenii C. Hogaș va desăvîrși și încheia procesul, asociind ascensiunii montane visul romantic al purificării și regenerării umane.

Asociația munte — libertate

Pentru pașoptiști muntele a fost asociat mai întotdeauna ideii de libertate, năzuință scumpă, intrinsecă idealurilor celor ce au făurit revoluția de la 1848. Este și un motiv pentru care muntele va constitui forma de peisaj cea mai preferată în excursiile pașoptiștilor. Reveriile în fața spațiilor întinse ale cîmpiei reprezintă preferințele unui alt moment social și ideologic, deosebit de acesta ; este epoca pastelurilor lui V. Alecsandri. Dacă codrul și-l revendicau, în lirica populară, cei însetați de trai slobod ai veacurilor trecute, asociația munte-libertate aparține literaturii generației romantice de la 1848. Asociația celor două elemente, raportată și pînă la un punct identificabilă cu cealaltă (codru-libertate) mai veche, din literatura populară, devine, în proza cultă a deceniilor cinci și șase mult mai complexă. Munții apar în viziunea lui D. Ralet, revoluționarul de la 1848 și unionistul de mai tîrziu, ocrotitorii înșiși ai ființei naționale : „În liniștea munților s-a adăpostit pururea libertatea [...] O, munților [...] Românii vă sînt datori cu esistența lor de astăzi, căci în sînul vostru cel răcoros și sub umbrirea voas-

Scanned with OKEN Scanner

tră cea scutitoare, ei ș-au pastrat naționalitatea ca un foc sacru într-un altar nepătruns, ș-au aparat-o întregi veacuri în contra invaziilor barbare“ [101]. Ideea era generală la literații timpului. O întîlnim și la reprezentantul unei generații intelectuale mai vechi, la Gh. Asachi, în *Valea albă* (1855). Ca și pașoptiștii, de care se deosebea în alte privințe, Gh. Asachi consideră munții „azilul libertății popoarelor asuprite“ [102]. Generalizante, considerațiile lui Gh. Asachi pornesc de la rolul munților în viața altor popoare : „În sînul lor, în epoha modernă s-au născut și s-au păstrat independința Elveției, și azi încă Caucazul formează cetatea cea nestrăbătută a circazienilor“. [103] Firește același rol îl aveau Carpații, în care autorul vede „paladiul apărătoriu al moldo-românilor“ [104]. Dimitrie Asachi, alt reprezentant literar al familiei, raportează și el crestele Caucazului la aceeași realitate [105]. Ideea este generală pentru viziunea muntelui din proza românească a deceniilor cinci și șase și dacă o raportăm la literatura universală a temei — în mare măsură originală.

Semnificativă este întinsa ei difuziune. Romanul Mariei Movilă (alias Marie Boucher) *Les sept montagnes — histoire moldave* este structurat tocmai pe apriga sete de libertate a muntenilor din Vrancea : „L'antique et sainte liberté n'a jamais complètement péri dans les monts Carpathes. Sur le versant roumain de ces hautes montagnes, des vallées, presque inaccesibles, ont de tout temps servi de refuge aux plus brave“ [106]. Guvernanta și profesoara Marie Boucher, prietena din tinerețe a lui V. A. Urechia, încearcă să surprindă, nelipsită de intuiții fizionomia morală a unor oameni și cadrul lor de viață, anticipînd prin intențiile sale magistralul *Baltagul* de mai tîrziu al maestrului M. Sadoveanu. Viziunea muntelui, conservator al naționalității, familiară pașoptiștilor, își are obîrșia, la scriitoarea M. Boucher, în literatura acestora : „...les montagnards des Carpathes conservaient seuls comme un dépôt sacré qu'ils rendront un jour à la race roumaine, indépendance nationale, la liberté des personnes, la franchise des terres“ [107]. Nu întîmplător, pe oamenii întîlniți în itinerariul său montan, V. Alecsandri îi prezintă, idilizîndu-i, ca modele de frumusețe fizică și morală.

În descendența aceleiași tradiții pașoptiste, M. Eminescu în *Geniu pustiu,* își plasează eroii și evenimentele din Ardealul revoluției lui Avram Iancu, în același cadru montan : „Împă-

Scanned with OKEN Scanner

ratul codrilor bătrîni și a munților suri și sterpi aduna pe vulturii din vizuinele lor stîncoase împregiurul flamurei românești“ [108]. Trezirea oamenilor este trezirea munților în cadrul unui spectacol în care grandiosul se îmbină cu feericul: „Buciumele sunau din vîrfuri, astfel încît ți se părea că sufletele de aramă a munților se trezise și suna a moartea lumei“ [109].

Prezența acestei asociații (munte-libertate) în proza lui Eminescu, peste un deceniu de la principalele opere ale pașoptiștilor care au reliefat-o, devine un indiciu al permanenței ei literare. Ea va reveni în proza literară, nu fără a suferi unele transmutații. Astfel, sub diferite forme o resimțim în literatura deceniului opt, în desele evaziuni în natură (prin intermediul vînătorii) din proza lui N. Gane sau prin reveriile cu decor carpatin ale lui Grigore H. Grandea. Deceniile opt-zece ale secolului trecut aduc acestei asociații o modificare, raportarea ei la colectivitatea națională fiind substituită solitudinii eroului literar ; muntele va prilejui acea senzație de individuală desferecare de artificialitatea și convențiile unui citadinism obositor. Acesta va constitui, dealtfel, sensul revenirilor repetate în munți, din proza lui C. Hogaș.

Muntele — între istorie și legendă

Dacă la șes istoria este marcată prin anumite monumente sau prin ruinele acestora, prezența lor determinînd uneori, în memorialele de călătorie ale pașoptiștilor, referințe excesive, la munte, inexistența lor nu înlătură raportarea la istorie. Poalele munților adăposteau pe umilii deținători ai strălucirilor folclorice, investigarea acestora stînd, în cazul unor pașoptiști (Vasile Alecasndri sau Alecu Russo), la originea „plimbărilor“ în munți. Dincolo de grandiosul lor geologic sau forestier, muntele putea fi conexat asociațiilor spirituale. Departe de larma orașelor, în singurătatea lor primordială, crestele munților sînt asociate umbrelor magnifice ale istoriei. Istorismul romantic, de care se resimt unele din memorialele pașoptiștilor, își face semnalată prezența și în cadrul acestei „teme“ literare. Pașoptiștii vor schița asociația-munte-istorie, unul din elementele definitorii ale configurației peisajului alpestru. Se anticipa astfel o relație dusă mai tîrziu, pe culmile înaltei arte, de M. Sadoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

Raportarea frecventă la munte din literatura noastră a secolului al XIX-lea putea suplini (prin întregul complex de idei și afecte care-l presupune această temă literară) meditația pe ruine sau fabulația în jurul monumentelor istorice din literatura occidentală. Paradoxul călinescian își avea în această privință partea lui de adevăr [110]. Pentru N. Bălcescu, Ardealul este „un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură [111]. Pentru Asachi, munții sînt admirabile „cetăți firești", pavăze a naționalității române. Branda, eroina din *Dragoș,* își găsește refugiul în una din peșterile Pionului (Ceahlăului). În timp ce Bolliac, arheolog amator, căuta în Bucegi urmele civilizației autohtone dace, Grigore H. Grandea localiza pe crestele acestora satul lui Deciu Longhin, supraviețuitor, împreună cu semenii săi, al unui trib dacic ce deține „misterele românilor". Raportările de acest gen nu vor avea însă neușită literară ; mai adecvată se va dovedi inserarea în context a legendelor legate de locurile descrise. Dacă în unele cazuri inserția de acest gen este deficitară prin prolixitate, producînd dezechilibru în ansamblul epic (cf. legenda muntelui Petru Vodă din notele de călătorie din 1890 în munții Neamțului [112] ale lui Grandea), în schimb, procedeul indică în Alecu Russo marele său maestru. Legendele despre *Piatra teiului* sau *Stînca corbului,* inserate în scrierile cu același titlu, fuzionează cu peisajul, conferind acestuia unicitate. Referința vag istorică este încorporată peisajului, potențîndu-i acestuia o atmosferă dramatică și o alură fantastică. Este o integrare organică, armonioasă în cadrul peisajului, subordonată acestuia și nedetașabilă de el. Este contopirea naturii cu legenda, simbioza dintre peisaj și poezia timpului revolut — anticipare de reală valoare literară a sintezei natură-istorie din proza sadoveniană.

Muntele — experiențele constituirii unei imagini

Cunoașterea mediată, prin investigațiile folclorice sau prin asociațiile istorico-legendare, era totuși corolară legăturii directe cu geologia aspră a stîncilor, cu pădurile și pășunile versanților, contactului cu o frumusețe nouă, originală, a cărei individualitate literații căutau să-i decanteze, în scris, valorile unice. S-ar putea spune, în acest sens, că pașoptiștii edifică literar, mai degrabă un sentiment al muntelui, decît

Scanned with OKEN Scanner

o imagine a lui. Descrierea priveliștilor, a rocilor, a învelișului lor forestier, a spectaculoaselor lor dezlănțuiri stihiale, într-un cuvînt preocuparea de a surprinde, de a releva viața, „spiritul" munților vor fi autentic concretizate în operele posterioare perioadei pașoptiste. Succedînd imediat momentului, Iacob Negruzzi, N. Gane și în mare măsură Grigore H. Grandea, în operele lor amintite, prelungesc vechiul stadiu, consemnînd simplist reacțiile omului în fața peisajului, rareori însă și configurația la care acestea se raportează. Din dorința mărturisită a revanșei, Calistrat Hogaș va rupe cu tradiția uscat-didacticistă a literaturii de călătorii. „Amintirile" drumețiilor sale nu se subordonează marcajului turistic, ca la Asachi, iar reacțiile omului în fața naturii nu se reduc la acea continuă serie de a !-uri și o !-uri la care se referă ironic și autoironic V. Alecsandri [113]. Un ochi ager surprinde bogăția de culori și forme a naturii și din conjugarea uneori spectaculoasă a factorilor geologici și vegetali — impresia de intensă și inedită viață a zonei alpestre. Cele două aspecte (viața naturii și sentimentele omului) coexistă literar, continuîndu-și, peste punctele lor de contact — evoluția lor separată. Nostalgică, aspirația spre totala lor fuziune va fi contracarată ironic.

Urmărirea succesivă și în paralel a celor două aspecte, a imaginii exterioare, a picturalității naturii și a reacțiilor pe care le suscită, a sentimentelor pe care ea le determină (aspecte care în proza pașoptiștilor de evocare a muntelui, ca și în aceea a lui Hogaș sînt distincte) relevă un adevărat proces evolutiv. Problema este interesantă cu atît mai mult cu cît ea se integrează însăși evoluției prozei românești din secolul XIX. În primele trei decenii ale secolului următor, cele două planuri amintite din descrierile peisajelor montane vor fuziona desăvîrșit, în simfonia măreață a naturii din proza sadoveniană.

În condițiile ilustrării preeminente a sentimentului naturii față de descrierile propriu-zise ale acesteia, primele raportări la peisajul montan vor cunoaște stîngăcii pe care le întîlnim nu o dată și la scriitorii pașoptiști. În general scriitorii acestei perioade fug de descriptivism, oferind dealtfel, în acest sens, și explicații. În una din călătoriile sale (august 1843), Ion Codru-Drăgușanu gustă farmecul peisajului alpestru elvețian („admirai cascada pitorică de la Giessbach și pu-

Scanned with OKEN Scanner

seţiunile romantice la Interlaken şi Unterseen“ [114]) dar nu este tentat de a le da, în memorial, amploare descriptivă. Autorul este partizan al experienţelor autenticităţii, comunicate direct (Stendhal în *Mémoires d'un touriste* proceda la fel) şi declară în consecinţă, convins „ci simplu adevăr poate să te încînte“. Se sugera poate şi o infirmitate imaginativă, la care autorul — spirit autocritic excesiv — făcea aluzie („dară-s omul prozei şi nu mă încumet“ [115]). Evident, cu mai puţin talent, Al. Pelimon ajunge episodic, în ale sale *Impresiuni de călătorie în România* (1858), la un peisaj în care elementele exterioare (stînci, vegetaţie etc.) recompun clopotul geologic al adîncurilor. Succedînd imediat perioadei paşoptiste, paginile inspirate din peisajul montan, din proza lui I. Negruzzi şi N. Gane (din deceniile şapte şi opt), se refuză şi ele, în general, descriptivismului.

În acest context, proza Ermionei Asachi (M-me Edgar Quinet), traducătoare la noi din literatura franceză, aparţinînd mai tîrziu şi acestei literaturi, este o excepţie. Contactul cu anumite zone alpestre din Elveţia va constitui, pentru aceasta, un prilej de a rememora eroii operelor lui Rousseau şi Byron, prezenţi şi ei, cîndva, pe aceste locuri. Se realizează astfel în *Mémoires d'exil* (1870) o interesantă confruntare între peisajul celebrelor pagini literare şi cel văzut prin prisma propriei sensibilităţi : „Les figures de la *Nouvelle Héloïse* flottaient sur les rochers de Meillerie, sur les collines de Clarens [...] grâce à l'éloquence de la passion, Rousseau a fait autant pour ce paysage, que la nature elle-même“ [116]. Aceeaşi mediere livrescă în prezentarea unui „chaos de rochers“. Amestecul eteroclit al pietrelor îi procură viziunea unui adevărat „cimetière de la nature“. Agresiva lor dezordine predispune la comparaţii clasice („guerre des Titans“). Metaforele se succed însă într-o aglomerare barocă, prelucrînd — specific pentru pasiunile antichizante şi amestecul de stiluri al artelor decorative din epoca în care sînt scrise memoriile autoarei — un adevărat bric à brac arheologic : „des obélisques de Louqsor se dressent à côté des arbres centenaires dans le massif de verdure [...]. Ces rochers affectent toutes les formes : bassin, baignoires, sarcophages vides, marches de pierre creusées par des pas de géants“ [117].

Scanned with OKEN Scanner

În contextul literaturii muntelui din deceniile patru-șapte, A. Russo și într-o oarecare măsură N. Șuțu și C. Bolliac (din *Itinerarul* anului 1845) fac figură aparte. În notele de călătorie ale acestora, indicațiile topografice nu mai au ponderea din meticulosul *[...] itinerarul muntelui Pionul* (1840) al lui Gh. Asachi. Pe primul plan va sta intenția, vizibilă, de a ne transmite o imagine sensibilă a unui spațiu văzut în ce are el mai specific. Aceleiași finalități i se subordonează și raportarea comparativă a munților noștri la Alpii Elveției. „În fața acestora — constată Alecu Russo — ochiul rămîne uimit, judecata neputincioasă. În fața munților noștri sufletul se lasă dus de visare.“ [118] N. Gane ajungea mai tîrziu la aceeași concluzie, subliniindu-și adeziunea la peisajul alpestru al patriei sale : „...dacă Alpii mă surprind și mă uimesc prin măreția lor, munții noștri îmi dezmiardă ochii, îmi inspiră bucurie sufletului. Între cialalți sunt străin, între aceștia sunt acasă. Pe cialalți îi admir, pe aceștia îi iubesc.“ [119] Specificul peisajului nu ține atît (sau nu numai) de detaliile fizice ale formelor exterioare, cu atît mai puțin de dimensiuni. E adevărat, Alecu Russo amintește de „tot felul de vederi, vesele, întunecoase, cîmpenești, îmbogățite de podoabele naturii“ [120], dar acestea sînt generalități ; ceea ce accentuează specificul peisajului alpestru al Moldovei sînt notațiile asupra acestui văl „nebulos de melancolie, care alcătuiește *deosebirea* peisagiilor noastre“ [121]. O notă de bază va consta în spectacolul măreției alpestre („Este și măreție și sublim în culmile care se înalță încununate de brazi întunecoși“ [122]), dar nu la aceasta se reduce particularitatea acestui perimetru terestru. Ca și în cazul cîmpiei, peisajul carpatin al Moldovei are rezonanța melancoliei istorice, a gloriilor trecutului („Parc-ai vedea măriri căzute, ori suflete rănite de atingerea lunii“) [123], dar și a unei nădejdi, nerealizată însă, ale unui prezent îndurerat. Este firesc ca, în consecință, periplul montan să-i determine „giudecătorului“ de la Piatra Neamț, „un fel de simțire de nedeslușită și atrăgătoare tristețe“ [124]. Durere surdinizată, regret și speranță, așteptare „nedeslușită“ conturează cîteva din componentele acelui „dor“, complex și greu delimitabil, element specific al spiritualității noastre românești. În literatura cultă, A. Russo l-a intuit la noi primul, asimilîndu-l zonei cîm-

Scanned with OKEN Scanner

piei și muntelui — deopotrivă spații matrice ale sensibilității sale.

Aceeași preocupare de a releva specificul zonei montane o găsim ilustrată în memorialul de călătorie (în Austria, Italia, Elveția și Franța) a lui N. Suțu. Autorul are revelația unui peisaj inedit, „barbar" prin dimensiuni și conformații, dar inexplicabil de seducător. Gustului clasic, consolidat prin lecturile anticilor greco-latini și cele ale scriitorilor francezi (fiu de domn fanariot, beizadeaua N. Suțu avuse preceptor francez), i se suprapune sau substituie predispozițiile spre un peisaj romantic ; în fața Alpilor Elveției autorul reeditează *mutatis mutandis,* impresia pe care o avea asupra lui Voltaire geniul „barbar" al marelui Will : „En effet, le sentiment expansif qu'on éprouve à la vue des beautés de la plaine, s'était changé en un sentiment d'admiration muette, *sentiment oppressif, mélangé de terreur* (s.n.), comme le dénouement d'une tragédie de Shakespeare, ou le phénomène d'un ouragan" [125].

Impresii de neuitat lăsau apusurile și răsăriturile de soare. Comercializînd aceste clipe unice, cornul chema oaspeții hotelului de pe muntele Rhigi, să fie martori superbului fenomen (călătoria din Alpii Elveției în 1867 a lui Iacob Negruzzi și N. Gane). Prin pitorescul lor, fenomenul entuziasmase pe V. Alecsandri în munții Neamțului, pe I. Codru-Drăgușanu în Alpi („dară și ne puse în extaz"), determină printre cele mai valoroase pagini din proza lui N. Suțu și Gr. Alexandrescu.

Întovărășit de cîțiva prieteni, personaje marcante ale intelectualității epocii (dr. N. Kretzulescu, N. Bălcescu, doi frați Golești), Bolliac admiră, în vara anului 1843, un răsărit de soare de pe crestele Caraimanului. Admirației înfiorate i se asociază gestul solemn, inițiatic. Entuziast, poetul lansează, peste doi ani, apelul : „Vin, o, Poet, amant al naturii ! Vino pe munte în apusul și răsăritul soarelui" [126].

Cuprins de o adevărată „beție a altitudinii" [127], autorul aude vocile interioare ale piscurilor, ansamblînd pentru cutezătorul drumeț „armonia universală". Înălțimile crestelor îi dau satisfacția elevației în zonele înalte ale spiritului. Ca și Alecu Russo, C. Bolliac „simte" munții — ambii relevînd decis, în proza deceniului cinci a secolului trecut, preferința pentru un peisaj care întrunea, fără excepții, opțiunile tuturor pașoptiștilor : „Poetul care n-a văzut pe un vîrf de munte luna,

Scanned with OKEN Scanner

apusul și răsăritul soarelui [...] acela [...] n-a simțit niciodată realizarea acelor vagări ale indigențelor inimii sale“ [128]. Fenomenele amintite reține atenția și lui N. Gane determinînd cele mai reușite pagini ale sale inspirate din peisajul alpestru. Cu mai mult talent, N. Suțu, curtean rafinat, mare dregător al lui Mihail Sturdza, surprindea în zori, în mijlocul Alpilor, într-o tăcere primordială, fiorul celei dintîi lumini sacre din *Cartea Genezei* („...on croit assister à l'oeuvre de la création, en cet instant où Dieu a dit : «que la lumière se fasse !» — et la lumière se fit“ [129]. Sînt impresii care vor reveni, sub semnul sublimului, în proza lui Hogaș.

Grandiosul

Firește, audiența de care se bucură peisajul muntelui rezidă nu numai în pitorescul său inedit. Asocierea muntelui la istoria și legenda națională sau la ideea de libertate sînt doar două din multiplele ipostaze ale acestui cadru geografic. Muntele va însemna măreția, vastele perspective spațiale dar și spirituale. Grandoarea muntelui (prezentă în literatura deceniilor cinci-șapte, reluată și dusă la desăvîrșire mai tîrziu de Hogaș, devine, în această epocă de mari transformări și multiple deschideri spre noi orizonturi, un pandant geografic la unul spiritual. Este interesant că multiplele ipostaze și accepții ale spațiului în discuție le găsim la majoritatea scriitorilor din acest secol, uneori toate în opera aceluiași scriitor ; faptul în sine conferă viziunii muntelui, în proza acestui interval, o surprinzătoare unitate.

Grandiosul dimensional, perspectivele uluitoare deschise din înălțimile escaladate determină, nu o dată, omului un complex de inferioritate : „Cine n-a simțit nimicnicia omenirii și micimea omului în fața uriașilor din Alpii cu piscuri de nea“ [130] — se întreabă Alecu Russo, anticipîndu-l în această privință pe Grigore H. Grandea. Aspectul în sine este trecător și nu poate constitui una din laturile fundamentale ale viziunii muntelui în literatura noastră. Înfiorat și el în fața înălțimilor Alpilor, N. Gane constata în 1867 (impresiile le va relua însă de-abia peste trei decenii) : „Lupta cu tăriile naturei are în sine ceva bărbătesc, care înflacără închipuirea și deșteaptă dorul de a le învinge“ [131].

Scanned with OKEN Scanner

Evazionism alpestru

În cadrul deceniilor cinci și șase, în literatura pașoptistă a muntelui apare o aspirație, vagă la început, din ce în ce mai conturată pe parcurs, cea a evaziunii în spațiul alpestru. Muntele va trezi astfel nu o dată nostalgia acestei evaziuni din insanitățile mediului în care trăiesc. Departe de „regiunile de jos", unde se respiră o atmosferă atît de grea", D. Ralet găsește în munți o zonă purificată, ferită de „vu[i]etele intereselor omenești pururea împoncișete" [132]. Pribeag, ca și Hogaș, prin aceleași locuri (și cam în același timp) Grigore H. Grandea devine mai radical în exprimarea acestui sentiment : „Cînd mă smulg din mijlocul acestei lumi și intru în sînul naturei curate, verde și frumoase, îmi amintesc bucuria cu care Dante [i]ește din infern salută aurora cerului" [133].

Evaziunea alpestră spre această zonă purificatoare se învecinează unei omniprezent mărturisite nevoi de elevație, de sublim. Sentimentul altitudinii devine un corolar al acesteia. Intrarea în zona ultimă a ascensiunii, a crestelor Caraimanului, îi procură lui Bolliac o adevărată beție a înălțimilor. Elevatele tirade ale autorului *Itinerarului* din 1845 indică, între membrii excursiei care l-au inspirat, pe cel mai romantic dintre ei. Peisajul frămîntat — „grozav", ar fi zis V. Alecsandri, impresionat de varietatea și asprul său pitoresc, îi procură omului acea „melodie angelică superumană" a întregului univers. Muntele devine o sinteză a Naturii. Aceasta devine pentru lirica epocii pașoptiste „idealul" și „amanta" ei. În aceste cazuri, separarea „cu totul de materie" [134] și identificarea cosmică a eului cu universul nu surprinde. Același sentiment i-l procurase, mai tîrziu, spre finele veacului trecut și prozatorului N. Gane. Ajuns pe stînca Panaghiei Ceahlăului, acesta este pătruns de un „simțimînt de evlavie ca și cînd am fi fost într-un imens templu dumnezeiesc" [135] — preludiu similar al identificării cosmice : „tăcuți în fața infinitului ce ne cotropea, ni se părea că ne confundăm, ne identificăm noi înșine cu el" [136]. Este acea „dulce nebunie" pe care o încerca în același timp și pe aceleași locuri Hogaș — miracolul integrării în clocotul vital al naturii —, miracol de o clipă, subit destrămat de săgețile autoironiei.

Meditațiile lui N. Gane au loc pe înălțimile Ceahlăului, ale lui Bolliac pe Caraimanul Bucegilor (ne referim la ascensiunea

din 1843). Și într-un caz și în altul cei doi munți vor desemna spații aparte, ținînd „deopotrivă de mitologie ca și de realitate“ [137]. Confundîndu-se cu istoria (Bolliac presupune în Bucegi, spațiul unei civilizații dace) și legendele, munții apar în ipostaza de străjeri veghind din depărtări destinul unui popor.

Pentru pașoptiștii din Moldova — care l-au urcat sau au avut ambiția să-l urce, Ceahlăul este, ca și pentru marele cărturar D. Cantemir, cu un veac și jumătate înaintea lor, un munte neguros și enigmatic. Este „Pionul“ legendelor lui Asachi, simbol al bărbăției veacurilor trecute și sălaș al libertății (această nouă relație substituia astfel în literatura pașoptistă alta, mai veche, folclorică, aceea a codrului — libertate).

Dominant „în mijlocul atîtor munți verzi, ridicîndu-se ca o căpățînă de piatră bătută de ninsori, ploi și vînturi“, Ceahlăul are — constată Grigore H. Grandea în memorialul său — „un ochi care te farmecă, care îți nimicește voința“. Puterea lui de seducție este evidentă : „Pionul parcă te cheamă și în chemarea lui este atîta farmec încît dorești aripile vulturului pentru a zbura mai iute acolo sus“ [138].

Chiar dacă frecvența excursiilor îi împuținează nimbul de mister, el rămîne nu numai grandioasa mărturie geologică a cărei rezistență pune la încercare tăria, dînd implicit satisfacții celui care îl escaladează, cu mărturisitul sentiment al intrării într-o altă lume.

Ceahlăul desemnează astfel spațiul care a întrunit pentru scriitorii secolului al XIX-lea, în cea mai mare măsură, acea *chemare a muntelui,* inaugurînd și consolidînd o nouă etapă în modul de a concepe natura (în egală măsură pentru cei cu sau fără veleități literare).

Deosebit de complexă, „tema“ muntelui devenea, literar, una dintre cele mai pretențioase, solicitînd modalități de exprimare variate, uneori altele decît cele obișnuite în cazul altor forme de relief. Iată de ce tendința de a reflecta imaginea munților echivala cu o îndrăzneală, nu întotdeauna realizată. De cele mai multe ori autorul își mărturisea neputința de a o descrie. Ion Codru-Drăgușanu se limitase la un aspect (miraculoasa refracție a luminii în cristalele ghețarilor alpini), I. Negruzzi și N. Gane își declinau deschis competența. Realitățile montane — considera N. Gane — „trebuiesc văzute cu ochii“,

Scanned with OKEN Scanner

cuvîntul neputînd da „icoana splendoarei nemărginite a naturei adevărate“ [139]. I. Negruzzi percepe și el sublimul peisajului, dîndu-și seama că arsenalul vechilor calificative devine insuficient : „Spectacolul ce vezi împrejur nu se poate numi frumos căci grandiozitatea munților întrece cu mult limitele frumosului“ [140].

Literatura pașoptiștilor este în acest sens, după cum mărturisește V. Alecsandri, plină de „o !-uri și a !-uri“ în fața spectacolului alpestru. Uimirea fiind starea cea mai frecvent încercată, era firesc ca aproape întreaga proză literară subsumată acestei teme să fie plină de exclamații. Uimirea devine uluire, autorul motivîndu-și uneori impasul descriptiv, sugerînd indirect, în același timp, sublimul peisagistic.

Invocația muntelui este în consecință des întîlnită. O întîlnim în *Itinerarul* lui Bolliac sau cel al lui D. Ralet, în memorialul de călătorie al lui D. Asachi sau al lui Ion Codru-Drăgușanu. În fața crestelor Carpaților, Al. Pelimon își scoate căciula de pe cap, iar Grandea, în extaz, cade în genunchi. Mai sobru, Hogaș păstrează totuși formula invocației („Te salut, bătrînă Hălăucă !“). Efuziunile sufletești, invocațiile lirice nu se puteau substitui însă complet descrierilor muntelui, imaginilor complexei lui vieți fenomenale. Abstracție făcînd de cîteva pagini din Alecu Russo sau mai tîrziu cele din jurnalul Ermionei Asachi, descriptivismul înainta lent. Sugerînd întinderile spațiale montane, dar rareori autentica viață a acestora, peisajul panoramic devenea, pentru moment, o soluție.

Adecvat vocației tipic pașoptiste pentru mari descrieri spațiale, avînd în vedere și această fază a preeminenței sentimentului asupra imaginației descriptive, peisajul panoramic se va constitui ca cea mai potrivită modalitate de organizare a epicii muntelui. Vitalitatea acestei modalități va persista și la Hogaș, va ceda însă mai tîrziu, în descrierile alpestre sadoveniene, în favoarea peisajului „état d'âme“.

Vibrînd la sublimul peisajului montan, dar fără a se lăsa copleșit de el, exprimîndu-și, în directă tradiție pașoptistă, sentimentele față de acesta, dar excluzîndu-se (cu foarte rare excepții) fuziunii cu ea, Hogaș va fi, pentru timpul său, cel mai complet reprezentant al acestei teme literare.

Scanned with OKEN Scanner

Spre acest paradis pămîntesc, cadru neprohibit al regenerării, se îndreaptă — cu un exultant entuziasm — cel ce-și împrospătează forțele și-și descătușează spiritul, pătruns de iluzia contactului cu o natură primordială. Muntele nu mai este o entitate abstractă, un obiect al elogiului, existînd mai mult prin relațiile pe care le determină decît prin detaliile sale concrete, exterioare ; „eliberat" de unele „funcții" cărora le-a fost asociat, muntele va prilejui un contact nemijlocit cu straturile sale geologice, cu flora și cu fauna sa. Clocotul încremenit al stîncilor, adierile cetinilor, magnifice răsărituri și apusuri de soare, furtuni epopeice, frenezia pîraielor repezi își organizează în opera lui Hogaș vocile, într-un mirific cor al freamătului vital al naturii. Dacă pașoptiștii au oferit premisele unei teme, eșalonîndu-i succesiv complexul ei de idei și sentimente, Hogaș va fi, literar, marea ei sinteză, delimitîndu-se prin ceea ce este mai reprezentativ în opera sa, ca un scriitor tipic al muntelui. Se conturează astfel nu numai un orizont dar și o matrice spirituală, pentru că muntele în această perioadă (pașoptistă) este nu atît un prilej de deconectare fizică, cît un prilej de a-l asocia valorilor amintite ; el devine astfel un spațiu al meditației grave și al reveriilor ; actul ascensiunii spre piscuri va fi înnobilat de o similară ascensiune în spirit, efortul fizic este asociat celui de ridicare a condiției umane.

Tema, mai precis diversele ipostaze ale acestei teme vor reveni la diverși prozatori din proza perioadei interbelice sau a zilelor noastre. Proteic, M. Sadoveanu va reprezenta în ilustrarea literară a acestei teme un al treilea moment — veritabil, unic monument. Cuceririlor pașoptiștilor, integrate organic în opera drumețului nemțean, imagisticii de o rară bogăție a acestui „pictor povestitor" i se va adăuga farmecul indescriptibil al inefabilului ; picturii muntelui — poezia ei unică. Cea mai unitară temă din cadrul expresiei literare a sentimentului naturii din secolul al XIX-lea se dovedea ulterior inepuizabilă.

D. PEISAJUL PANORAMIC

În climatul literar al prozei românești din deceniile cinci, șase, șapte, în care romantismul interferă cu realismul dar și cu reminiscențele didactice ale clasicismului, este firesc ca în-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

săși modalitățile de a evoca peisajul să interfere. Există peisaje pastorale, de o grație obosită (deceniile trei, patru, chiar și mai tîrziu), tablouri „clasice" — generale — cu un coeficient redus de individualizare a naturii, dar și elemente (mai precis sentimente) specifice peisajului romantic. Dacă la 1840, în contextul lucrării *Piatra teiului*, peisajul „état d'âme" relevă, într-o pagină magistrală, specificul spațiului moldovean, el reprezintă totuși în mare măsură o excepție față de imaginile descriptive ale naturii din proza celor doi Asachi, D. Ralet, C. D. Aricescu, chiar V. Alecsandri. În deceniile cinci și șase proza exprimă mai degrabă sentimentele față de peisaj decît sentimentele acestuia, ceea ce nu este același lucru ; în ultimă instanță, acestea aparțin firește omului, care le atribuie însă naturii. Un peisaj „état d'âme" (în concepție romantică), realizat prin raportarea sentimentelor umane la realitățile obiective, fizice, ale naturii presupune integrarea, pînă la fuziune, a celor dintîi în cadrul elementelor acestuia.

Față de procesul de sensibilizare a peisajului, imaginea panoramică din proza pașoptiștilon exprimă, episodic, incapacitatea de a te apropia nemijlocit de natură și de a-i releva valorile sufletești. Situația în sine nu se poate generaliza ; ea este însă semnificativă din acest punct de vedere pentru stadiul de evoluție, în epocă, a reflexului literar al sentimentului naturii. Natura este văzută de departe. A propune omului intimitatea cu detaliile ei vegetale și ale faunei mărunte înseamnă a reclama exigențele unui alt moment literar : cel deschis de pastelurile lui V. Alecsandri. Priveliștile de munte admirate de la poalele acestuia ; piscul Ceahlăului văzut din depărtări (fără a fi atins întotdeauna în ascensiuni) ; imaginea platoului pierdut în zări, prinsă de pe meterezele ruinate ale Cetății Neamțului ; panorama măreață, de o variată bogăție a formelor reliefului, văzută din vîrful Grohotișului (V. Alecsandri) ; Bucureștii mahalalelor înecate în verdeață, admirat de pe dealul Patriarhiei (T. Cipariu — 1836) ; insula-stîncă a Gibraltarului văzută de pe mare, munții africani Uadras văzuți la orizont (V. Alecsandri) ; panoramicul Constantinopolului văzut spre Cornul de aur — cam acestea sînt peisajele generației de care ne ocupăm. O unanimă vocație a depărtărilor le sustrage ochiului atent, capabil să le intuiască, îndeaproape, viața lor fenomenală. I. Codru-Drăgușanu — și bănuim că nu era sin-

gurul — aducea acestei configurații a peisajului, nu întotdeauna reușite, o declarată justificare estetică : „Perspectiva farmecă, lucrul de departe se vede mult mai perfect și mai rozuriu, pe cînd contemplat de aproape și în detai, cad în ochi numai defectele : poezia imaginațiunei devine proză trivială în realitate“ [141]. Deși peisajele panoramice vor fi permanențe ale epicii naturii din secolul al XIX-lea, rolul lor va fi diminuat, substituit fiind tot mai mult de peisajul „stare de suflet“ (état d'âme). Proza lui Eminescu și Macedonski va eșalona două etape și două înalte culmi ale acestui proces continuu și ascendent al subiectivizării descrierilor de natură. La răscruce, Hogaș va îmbina vechea preferință pentru măreția panoramică cu interesul, constant pentru varietatea vieții fenomenale. Perspectivelor montane spre înălțimi sau din înălțimi li se vor asocia sau substitui acelea în adîncimile lor forestiere. Zona forestieră — cu freamătul ei vital, clocotul stihiilor — impunea în opera lui Hogaș un peisaj în care raportările la el devin nemijlocite.

Pentru epoca pașoptistă peisajul panoramic se impune ca principală și specifică modalitate de organizare a descrierilor de natură, implicit de exprimare a sentimentului acesteia. Prezența, la pașoptiști — definitorie — a acestui tip de peisaj presupune numeroase explicații. Gustul pentru orizonturile largi, pentru priveliștile întinse, în fața cărora contemplația sfîrșește romantic în retorism era în spiritul unei epoci de largă deschidere spre orizonturi, ca aceea a romantismului pașoptist. Certificînd în același timp un stadiu oarecum rudimentar al interiorizării peisajului, prezența peisajului panoramic repetă în perimetrul românesc (însă într-o perioadă de timp destul de restrînsă) o experiență care cunoscuse pe plan european aproape un secol. Înainte de a avea în Europa un peisaj „état d'âme“ (după expresia lui Amiel), asistăm la evoluția imaginilor generale ale acestuia din *Anotimpurile* lui Thomson [142]. În raport cu peisajul simbolic sau cu cel fantastic (prezente, dar nu frecvente în proza românească a secolului al XIX-lea), sau cu cel realist, peisajul panoramic ține nu atît de viziunea naturii, cît de organizarea ei, acest tip de peisaj devenind o modalitate de compoziție a descrierilor de natură. Se poate stabili, în acest sens, o evoluție și o ierarhie în rîndul acestora. Cel mai frecvent (dar și cel mai puțin evoluat) este peisajul panoramic realizat prin simpla acumulare enumera-

Scanned with OKEN Scanner

tivă. În consecință rezultatul este o schiță topografică a regiunii vizitate : „Înaintea mea — consemna I. Codru-Drăgușanu în memorialul său — era Țara Oltului, ca o grădină măreață, întinsă, țărmurită de Carpații Făgărașului, de culmea Perșanilor și de malul ardelean, formînd rîpa dreaptă a Oltului de la Măgura Regia pînă la Talmum“ [143]. Dacă din peisajul Țării Ardealului, de același tip, din opera lui N. Bălcescu, străbate ideea măreției meleagurilor cîntate, alte peisaje rămîn la stadiul enunțat al schiței topografice, nereușind să-și grupeze elementele în jurul unui sentiment sau unei idei dominante, polarizînd (și organizînd multiplu) ansamblul. Este cazul peisajelor lui Al. Pelimon, C. Aricescu sau ale altor scriitori mai puțin înzestrați.

Peisajele de munte, unanim subsumate grandoarei, sînt în proza pașoptiștilor și cele mai bine construite. Geologia masivă și frămîntată, solemnitatea silvestră, înălțimile concură ele însele la sublinierea acestui aspect. Peisajul sugerează, prin însăși structura sa, o notă fundamentală care organizează întreg materialul în jurul unei dominante. Cheia de boltă a peisajului panoramic, garanția realizării sale artistice stă în primul rînd în această capacitate a artistului de a-l subsuma acesteia. Peisajul panoramic putea sta sub semnul grandorii sau cel al melancoliei ; în fața priveliștilor întinse omul încerca ambiția, satisfacția dominării sau dorința de integrare, de contopire în infinitul zărilor. Un peisaj pictat — constata Fr. Paulhan în *L'esthétique du paysage* (1913) — rezumă „une conception du monde“ [144] ; am putea adăuga același lucru și despre peisajul naturii din opera literară. La imprimarea acestei individualizante note principale se ajunge prin simplificare (Négliger beaucoup de détail pour mieux rendre les grands caractères de la nature, ses lignes dominantes, ses couleurs essentielles, cela est indispensable à tous“ [145]) sau prin transformarea elementelor realității („L'artiste altère ainsi, avec une méthode qui peut être inconsciente, les couleurs et les formes pour creer un monde et lui insuffle une âme“ [146]). Sînt exigențe pe care multe din peisajele pașoptiștilor nu le satisfac. În numeroase cazuri descrierile sînt precare informativ. Întîlnim mai degrabă sentimentul față de natură decît imaginea acesteia, un sentiment care reiese nu atît din contextul peisajului, cît din exclamațiile și aprecierile „alipite“ acestuia de către autor. Acestea sînt finale ale priveliștii, ca la I. Codru-Drăgușanu

(„O, panoramă fermecătoare, cînd te voi revedea !“ [147]) sau o anticipează („Un entuziasm poetic ne-a pătruns pe toți, pînă și pe giudecător ; căci privelișteа era vrednică de a încînta sufletele cele mai adormite și vrăjmașii cei mai aprigi ai naturei“ [148]) — în *O primblare la munți* de V. Alecsandri. În puține cazuri acestea sînt implicite peisajului.

O cercetare asupra peisajelor panoramice surprinde diverse modalități de sugerare a naturii — mai mult sau mai puțin reușite. Schematismului topografic al unora li se asociază, pe aceeași linie a eșuărilor artistice, tendința nerealizată de a surprinde complexitatea și specificul. Discrepanța dintre diversitatea nestăvilită a naturii și necesitatea literară de echilibru la care peisajul, ca unitate epică obligă, este vizibilă în multe descrieri de natură, de acest gen, din epocă. Panorama Neapolului, în jurnalul lui Ion Codru-Drăgușanu este, în acest sens, semnificativă pentru ambiția (parțial realizată) de a surprinde într-o singură frază precizia topografică, grandiosul, grația și pitorescul naturii mediteraneene : „Cetatea Neapole, antica Parthenope, ca o regină pre tron, corunată cu castelul Sîntu-Elmo, muindu-și poalele în mare la castelul «dell' uovo», cuprinde grațios fundul mijlociu și capul de Munte, ca un baldachin decorat cu pini pitorici în forme de umbrele colosale întinse se rădică dinapoi“ [149].

În ansamblu, peisajul panoramic rămîne cea mai întîlnită și cea mai specifică modalitate de compoziție de organizare a descrierilor de natură în proza perioadei literare a pașoptiștilor, ea oglindind în egală măsură realizările dar și neajunsurile acestui stadiu de reflectare a naturii în opera literară.

Fără a se ajunge la o normă generală, evoluția literară a peisajului în secolul al XIX-lea va duce, paralel cu dispariția retorismului, la interferența (pînă la fuziune) a celor două aspecte (realitatea fizică a naturii și „starea“ ei afectivă, sentimentele pe care omul i le conferă). Prin cele mai bune exemple, peisajul prozei eminesciene reprezintă sinteza ideală a acestor două aspecte. Accentuînd preeminența interpretării subiective, Macedonski va răsturna echilibrul acestora. Alături de unele peisaje din *Avatarii faraonului Tlà*, imaginile panoramice ale naturii din *Thalassa* cunosc transmutații esențiale, învecinîndu-se astfel interpretării diferitelor curente artistice moderne de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor.

Scanned with OKEN Scanner

Păstrînd echilibrul, Hogaș va relua, în secolul său, această modalitate ajunsă obositâ, diversificîndu-i disponibilitățile. Vechiul panoramic spațial, al priveliștilor luate din înălțimi sau de la baza acestora, va fi înlocuit sau i se vor asocia, într-o viziune picturală, panoramicul forestier sau, mai rar, cel geologic, al rocilor descoperite. Părăsind schematismul antecesorilor, peisajele lui Hogaș devin o sinteză a cuceririlor unui parcurs literar, în care schițările liniar topografice devin contururi, de o vagă precizie, îndărătul vivacității cu care tușele organizează bogăția formelor, sărbătoarea luminii și a culorii.

Aparținînd unei epoci de profunde transformări sociale și politice, în luptele căreia scriitorii români dețin aproape fără excepții locuri de frunte, operele literare din acest timp se subsumează majoritar unui ideal, cel al propășirii naționale. Comparativ cu romantismul francez sau cel al altor popoare, mult diversificat ideologic, în funcție de poziția politică a reprezentanților (contradictorie uneori în cadrul operei aceluiași scriitor), romantismul literaților români participanți la revoluția de la 1848 nu cunoaște aceste fluctuații. Construită în consecință, receptarea și reflectarea naturii din proza acestui interval va oferi, de-a lungul diferitelor ei structuri, o imagine surprinzător de omogenă — cea mai unitară din cadrul literaturii române.

Dialogul cu natura va fi mai stenic, evitînd viziunile accentuat-depresive, subiectivismul exacerbat ca și acel chinuitor „vag al pasiunilor“ ce-l stăpînea pe eroul lui Chateaubriand. Natura nu constituie o evaziune, un cadru exclusiv al reveriilor solitare ; în fața ei pașoptiștii nu încearcă nici acea voluptate a integrării pînă la aneantizarea ființei umane, dar nici nu declanșează apostrofele față de eternitatea sfidătoare a naturii din opera lui Vigny.

Deși implicată în resorturile vieții interioare ale pașoptiștilor, natura va fi deseori neglijată. Imaginea ei va fi concurată de interesul pentru monumentele istorice ale peisajului, valorile folclorice ale comunității care îl locuia etc. Este o imagine mijlocită a naturii, asociată altor elemente, specificul unei viziuni pașoptiste a naturii fiind dat și de eterogenitatea factorilor care o determină.

Scanned with OKEN Scanner

Descriptivismul peisagistic este rar ; preeminența o va avea sentimentul și mai puțin relevarea lui descriptivă. Peisajele panoramice, specifice, marchează uneori incapacitatea apropierii de viața internă, organică a naturii — lipsuri eliminate definitiv de generația literară următoare.

Și totuși acestei perioade (deceniile patru-șapte) îi revine meritul de a oferi premisele esențiale ale dezvoltării ulterioare a peisajului. Pașoptiștii explorează dimensiunile unei geografii literare devenită permanență a literaturii române ; nocturnul sau muntele (cel mai conturat dintre motive) vor face la noi o lungă carieră literară. Orientarea spre peisajul sălbatic sau chemarea cosmică a tărilor celeste aparțin acestei epoci literare. Fixarea literară a reveriei sau a diverselor trepte ale gamei raportului om-natură își au aici, în acest moment literar, faza lor incipientă. Tot acum întrezărim episodic primele reușite în domeniul individualizării peisajului. Sînt cuceriri pe care proza ultimelor trei decenii ale secolului trecut le vor fructifica pe deplin, conferindu-le valorile înaltei arte.

NOTE

1 Kenneth Clark : *Arta peisajului,* în românește de Eugen Filotti, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 7.

2 Cf. Paul Van Tieghem : *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen,* A. G. Nizet, Paris, 1960, p. 11-68.

3 T. S. R. Boase : *English Art* (1800-1870), Oxford, at the Clarendon Press, 1959, p. 97-128.

4 Novalis : *Werke und Briefe,* Insel-Verlag, Leipzig, MCMXLII, p. 102.

5 Goethe : *Die Leiden des Jungen Werthers,* Vorwort Romul Munteanu, Jugend Verlag, Bukarest, 1967, p. 138.

6 A. de Lamartine : *Graziella, Raphaël,* Librairie Garnier Frères, Paris, 1927, p. 194.

7 Ion Heliade-Rădulescu : *Opere,* ediție critică cu introducere, note și variante de D. Popovici, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1939, vol. I, p. 251.

8 M. Kogălniceanu : *Introducție* (la *Dacia literară*) în *Dacia literară,* subt redacția lui..., studiu introductiv și ediție de Maria Platon, București, Ed. Minerva, 1970, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

9 Alecu Russo, *Piatra teiului*, Editura pentru literatură, București, 272.

10 Idem, p. 273.

11 Ion Codru-Drăgușanu : *Peregrinul transilvan*, ediție îngrijită și prefață de Romul Munteanu, Ediutra de stat pentru literatură și artă, București, 1956, p. 65.

12 Scrisoare din 31 martie 1857 (manuscris 3957, fond Biblioteca Centrală de stat — București, cf. Teodor Vârgolici : *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 178).

13 V. Alecsandri va face excepție în unele pagini din *Călătorie în Africa*, dar aici pe prim plan stau satisfacțiile voiajului de plăcere, neprogramat.

14 V. Alecsandri, *Proză*, ediție îngrijită și studiu introductiv de G. C. Nicolescu, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 120.

15 *Ibidem*, p. 98.

16 *Ibidem*.

17 Alecu Russo, *op. cit.*, p. 163.

18 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 129.

19 Paul Cornea, Mihail Zamfir : *Gîndirea românească în epoca pașoptistă (1830-1860)*, Editura pentru literatură, București, 1968, vol. I, p. 42.

20 Paul Cornea : *Originile romantismului românesc*, ed. cit., p. 483-498.

21 Alecu Russo, *op. cit.*, p. 274.

22 D. Bolintineanu : *Călătorii*, ediție îngrijită, note și glosar de Ion Roman, Editura pentru literatură, București, 1968, vol. II, p. 297.

23 D. Bolintineanu, *op. cit.*, vol. I, p. 110.

24 Cf. și Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ediție îngrijită și introducere de Geo Șerban, Editura pentru literatură, București, 1966, vol. I, p. 119.

25 *Ibidem*.

26 D. Bolintineanu, *op. cit.*, vol. I, p. 228.

27 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 135-136.

28 *Ibidem*, p. 136.

29 „Părăsesc țara scîrbit pînă peste cap atît de nenorocirile ei, cît și de ale mele. Caut să încropesc o sumă oarecare și s-o șterg fie în Brazilia, fie nu interesează unde, ca să-mi croiesc un drum oarecare, cît ar fi el de neînsemnat“ (Scri-

Scanned with OKEN Scanner

soare către I. Ghica, 12 X 1844, inclusă în C. Negri, *op. cit.*, vol. II, p. 27).

30 Cf. George Ivaşcu : *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti (1812-1866)*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967, p. 99, 200.

31 Paul Cornea : *De la Alexandrescu la Eminescu*, ed. cit., p. 38-76.

32 J.-J. Rousseau : *Oeuvres complètes*, Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1883, tome neuvième, p. 365.

33 Alecu Russo, *op. cit.*, p. 272.

34 Scrisoarea lui C. Negri către Costache Filipescu, din Mînjina, 1 IV 1846, în C. Negri : *Scrieri*, text ales, stabilit, note şi studiu introductiv de Emil Boldan, Editura pentru literatură, 1966, vol. I, p. 263.

35 Marcel Brion : *Pictura romantică*, ed. cit., p. 233.

36 C. Negri, *op. cit.*, vol. I, p. 144.

37 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 232.

38 N. Filimon : *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 344.

39 C. Negri, scrisoare către V. Alecsandri, din Istambul, 28.V.1861, în *op. cit.*, vol. I, p. 196.

40 D. Raletti : *Suvenire şi impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole*, De Soye şi Bouchet, Paris, 1858, p. 53-54.

41 D. Raletti, *op. cit.*, p. 54-55.

42 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 263.

43 Zoe Dumitrescu Buşulenga : *Valori şi echivalenţe umanistice, excurs critic şi comparatist*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 52.

44 „Un entuziasm poetic ne-a pătruns pe toţi pînă şi pe giudecător" (V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 135) ; „giudecătorul" este Alecu Russo, tovarăş împreună cu M. Cuciureanu şi V. Alecsandri, al unei excursii în munţii Neamţului, cu urmări dintre cele mai fericite pentru literatura noastră.

45 De aceeaşi indiferenţă, aparentă, putea fi acuzat M. Sadoveanu, într-o excursie a grupului *Vieţii româneşti* ; maestrul avea alte preocupări decît aceea de a-şi comunica cu glas tare impresiile asupra priveliştilor. Mult apreciatele sale pagini, scrise ulterior, inspirate din frumuseţile cărora le-au fost martori toţi, provocaseră consternare celorlalţi membri ai excursiei, care-l ştiau, în timpul acesta, prins de alte preocupări, mai prozaice, decît aceea de a admira reto-

Scanned with OKEN Scanner

ric natura. Le scăpase, atunci, un adevăr : Sadoveanu simțise natura, ei doar o văzuseră (cf. mărturiile lui M. Sevastos : *Amintiri de la Viața românească*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 191-192).

46 J.-J. Rousseau, *op. cit.*, tome neuvième, p. 373.

47 Gaston Bachelard : *La poétique de la rêverie, Presses universitaires de France*, Paris, 1960, p. 12.

48 G. Sion : *Suvenire de călătorie în Basarabia meridională*, Imprimeria Națională a lui Iosif Romanov et Comp., București, 1857, p. 65.

49 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 205.

50 *Ibidem*, p. 231.

51 *Ibidem*, p. 189.

52 *Ibidem*, p. 154.

53 Alecu Russo, *op. cit.*, p. 275.

54 *Ibidem.*

55 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 152.

56 *Ibidem*, p. 158.

57 Tzvetan Todorov : *Introduction à la littérature fantastique*, Édition du Seuil, Paris, 1970, p. 49.

58 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 158.

59 *Ibidem.*

60 G. Călinescu : *Vasile Alecsandri*, Editura tineretului, București, 1965, p. 64.

61 Cf. Marian Popa : *Călătoriile epocii romantice*, Editura Univers, București, 1972, p. 275.

62 G. Călinescu : *Istoria literaturii române, compendiu*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 110.

63 Marian Popa, *op. cit.*, p. 275.

64 *Întîlnire cu Rafaello Brignetti* (interviu luat de Dragoș Vrînceanu) în *România literară*, nr. 33, 12 august 1971, p. 30.

65 Ion Codru-Drăgușanu, *op. cit.*, p. 76.

66 N. Suțu, *op. cit.*, p. 77.

67 Ion Heliade-Rădulescu : *Amintirile și impresiile unui proscris*, traducere de G. O. Gîrbea, Ed. revistei *Comoara satelor*, București, vol. I, p. 44.

68 *Ibidem.*

69 *Ibidem*, p. 47.

70 Theodor Codrescu : *O călătorie la Constantinopoli, Cantora Foaiei sătești*, Iași, 1844, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

71 Citat reprodus după G. Călinescu : *Vasile Alecsandri*, Ed. tineretului, București, 1965, p. 30.

72 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 205.

73 Idem.

74 C. V., *Romantismul*, Ed. Univers, București, 1970, p. 175.

75 Gr. Alexandrescu : *Poezii, memorial de călătorie*, Editura pentru literatură, București, 1961, p. 255.

76 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 158.

77 Vladimir Yankélévitch : *Le nocturne*, în *Le romantisme allemand*. Etude publiée sous la direction d'Albert Béguin. Collection dirigée par Michel Jalard, Bibliothèque 10.18, Cahiers du Sud, 1949, Nanteueil à Meaux, 1966, p. 104.

78 Alecu Cantacuzino : *Serile de toamnă la țară*, ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Livia Grămadă, Dacia, Cluj, 1973, p. 29.

79 N. Șuțu, *op. cit.*, p. 48.

80 N. Filimon, *op. cit.*, vol. I, p. 136.

81 *Ibidem*, p. 138.

82 *Ibidem*, p. 343.

83 Paul Cornea : *De la Alexandrescu la Eminescu*, p. 380.

84 Paul Van Tieghem : *op. cit.*, p. 155-199.

85 Charles Valot, Claire Eliane Engel : *Tableau littéraire du Massif du Mont Blanc*, Librairie Dardel, Chambéry, 1930.

86 Cf. Gh. T. Kirileanu : *Călătoria la munte din 1833 a spatarului Gane (Folticeni, Stânișoara, Broșteni)*, Publicațiile Societății turiștilor români, București, 1909.

87 *Ibidem*, p. 5.

88 Cf. Daniil Scavinschi : *Călătoria dumnealui hatmanul Palade, la feredeele Borsăcului 1828, august 30* (manuscris nr. 423, Biblioteca Academiei R. S. România).

89 Mihai I. Gold-Haret : *O excursiune în Bucegi în 1839 și alte descrieri de excursiuni*, Tipografia profesională, București, 1916.

90 Cf. notele lui Emil Boldan la C. Negri : *Scrieri*, text ales, stabilit, note și studiu introductiv de..., Editura pentru literatură, București, 1966, vol. II, p. 420-421.

91 *Dochia și Traian dupre zicerile populare a românilor cu itinerarul muntelui Pionul*, de Aga G. Asachi, mădular al mai multor academii, la Institutul Albinei, Eși, 1840, p. 15 (lucrare bilingvă, în română și franceză).

Scanned with OKEN Scanner

92 Cf. *Însemnările de călătorie ale lui N. Suțu 1839-1847*, publicate de Victor Slăvescu, Imprimeria națională, București, 1943.

93 Peisajele excursiei din Bucovina a lui N. Gane (1864) vor reveni în diverse opere literare ale acestuia ; același itinerar va determina memorialul lui Iacob Negruzzi, *Din munți*, publicat fragmentar în primul număr al *Convorbirilor literare*.

94 Cf. N. Gane : *Zile trăite*, Ed. Librăriei nouă, Iliescu et Grossu, Iași, 1903.

95 C. D. Aricescu : *Ună plimbare la munți sau Lumea reală și Lumea ideală* de..., București, 1872, p. 29.

96 Paul Cornea : *De la Alexandrescu la Eminescu*, p. 401.

97 Cf. Marian Popa : *op. cit.*, p. 263.

98 Iacob Negruzzi : *Plimbări prin munți*, în *Scrieri complecte*, Ed. librăriei Socec, București, 1895, vol. III, p. 414.

99 J. A. Vaillant : *La Roumanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'or* ... par..., Arthus Bertrand — éditeur, Paris, 1844, tome III, p. 418.

100 J. A. Vaillant, *Ibidem*, p. 309.

101 D. Raletti : *Suvenire și impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole*, De Soye și Bouchet (Paris), 1858, p. 39-40.

102 Gh. Asachi : *Scrieri literare*, ediție îngrijită, cu prefață, note și glosar de N. A. Ursu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, vol. II, p. 232.

103 *Ibidem.*

104 *Ibidem*, p. 233.

105 Cf. Dimitrie Asachi : *Impresii de călătorie în Țările Caucazului. Prin Basarabia și Crimeea*, Tipografia Buciumului român, Iași, 1858, p. 103.

106 Marie Movilă [Marie Boucher] : *Les sept montagnes, histoire moldave par...*, E. Dentu éditeur-libraire, Paris, 1863, p. V.

107 *Ibidem.*

108 Eminescu, *Proza literară*, ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 156.

109 *Ibidem*, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

110 G. Călinescu : *Domina bona*, în *Jurnalul literar*, 1947, nr. 2, p. 25-26.

111 N. Bălcescu : *Opere*, Ed. Academiei R.P.R., București, 1953, vol. II, p. 207.

112 Gr. H. Grandea : *Călătorii în munții Moldovei* (manuscris), Arhivele statului Bacău, fond Grandea, cota 2726).

113 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 154.

114 Ion Codru-Drăguşanu, *op. cit.*, p. 239.

115 *Ibidem.*

116 M-me Edgar Quinet [Ermiona Asachi] : *Mémoires d'exil, L'amnistie — Suisse orientale — Bords du Léman* par..., Armand le Chevalier éditeur, Paris, 1870, p. 157.

117 *Ibidem*, p. 445.

118 Alecu Russo, *op. cit.*, p. 285.

119 N. Gane : *Pacate mărturisite*, Editura Librăriei nouă, Iliescu, Grossu et Comp., Iași, 1904, p. 242.

120 Alecu Russo, *op. cit.*, p. 285.

121 *Ibidem.*

122 *Ibidem.*

123 *Ibidem.*

124 *Ibidem.*

125 N. Suțu, *op. cit.*, p. 62.

126 Cf. *Din itinerarul D[omnului] Bolliac*, în *Curierul românesc*, XVII, nr. 85, 30 XI 1845, p. 339.

127 Paul Cornea : *De la Alexandrescu la Eminescu*, p. 386.

128 *Din itinerarul D[omnului] Bolliac*, ed. cit., p. 339.

129 N. Suțu, *op. cit.*, p. 78.

130 A. Russo, *op. cit.*, p. 272.

131 N. Gane : *Pacate mărturisite*, ed. cit., p. 223.

132 D. Raletti : *op. cit.*, p. 39.

133 Gr. H. Grandea, *op. cit.*, p. 2.

134 Din *Itinerarul D[omnului] Bolliac*, ed. cit., p. 39.

135 N. Gane, *Zile trăite*, ed. cit., p. 257.

136 *Ibidem.*

137 Ovidiu Papadima, *Cezar Boliac*, Editura Academiei R. S. România, București, 1966, p. 64.

138 Grigore H. Grandea, *op. cit.*, p. 64-65.

139 N. Gane, *Pacate mărturisite*, ed. cit., p. 292.

140 Iacob Negruzzi, *op. cit.*, vol. III, p. 419.

141 Ion Codru-Drăguşanu, *op. cit.*, p. 183.

142 Paul Van Tieghem, *op. cit.*, p. 19-29.

Scanned with OKEN Scanner

143 Ion Codru-Drăgușanu, *op. cit.*, p. 42.
144 Fr. Paulhan : *L'esthétique du paysage* par..., Librairie Félix Alcan, Paris, 1913, p. 103.
145 *Ibidem*, p. 101.
146 *Ibidem*, p. 100.
147 Ion Codru-Drăgușanu, *op. cit.*, p. 42.
148 V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 135.
149 Ion Codru-Drăgușanu, *op. cit.*, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU ODOBESCU — ÎNTRE CLASICISM ŞI ROMANTISM ÎN RECEPTAREA NATURII

Elaborate şi publicate în majoritatea lor într-o altă fază decît aceea a romantismului paşoptist, principalele opere ale lui Al. Odobescu se resimt complex de pe urma confluenţei a două momente diferite în evoluţia spiritului epocii sale. Scepticismul ironic, epicureismul, voluptăţile estetice, senzualitatea rafinată, evaziunile frecvente în natură sau în domeniul artelor — semnalabile literar mai cu seamă după 1860 — consemnează istoric şi tipologic o fază oarecum deosebită de perioada elaborării *Muncitorului român* (1851) sau a nuvelelor istorice *(Mihnea Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna,* apărute respectiv în 1857 şi 1860). Atributele acesteia, încadrabile dealtfel în spiritul general al epocii post-paşoptiste, le vom întîlni în *Pseudokyneghetikos,* opera cea mai reprezentativă pentru scriitor. Direct influenţată, percepţia naturii se va resimţi sensibil ; este o vizibilă diferenţă între viziunea convenţional-romantică a prezenţei naturii în nuvelele amintite şi echilibrul dus uneori pînă la detaşare din *Pseudokyneghetikos* (1874). Natura devine în această operă (nu lipsită dealtfel de vădite referinţe critice la realitatea contemporană) un mărturisit prilej de dulci reverii.

Mediu prielnic, peisajul dă aripi visării şi resuscitează amintiri nostalgice ; cîmpia Bărăganului va fi cadrul, iar vînătoarea — pretextul, pentru un unic, fermecător periplu prin operele de artă ale umanităţii. Subsumată acestor dimensiuni, sensibilitatea scriitorului vibrează cu predilecţie la infinitul întinderilor orizontale ; muntele, deşi prezent, nu poate fi adecvat, prin tranşanta lui verticalitate, reveriei : „Şi-n adevăr — constată autorul în *Pseudokyneghetikos* — să şedem strîmb şi să judicăm drept : oare ce desfătare vînătorească mai deplină, mai neţărmurită, mai senină şi mai legănată în dulci

Scanned with OKEN Scanner

și duioase visări poate fi pe lume decît aceea care o gustă cineva cînd, prin pustiile Bărăganului, căruța în care stă culcat abia înaintează pe căi fără de urme ?“ [1].

Prelungind ceva din somnolentul „kief“ al boierilor neoanacreontici, călătoria scriitorului nu implică în acest caz efortul fizic ; voiajul odobescian va fi un voiaj mental în miraculosul muzeu imaginar al unui erudit deosebit de rafinat. Consecință directă a acestei stări de fapt, interferențele livrești (îndatorate picturii sau sculpturii, muzicii și literaturii) devin uneori sugestii de o mare finețe artistică ; asociate peisajului, reconstituie un cadru de o inefabilă poezie. Scriitorul mărturisește, în acest sens, voluptatea unei duble evaziuni : în peisaj (prin intermediul vînătorii) și sincronică acesteia, în artă (prin muzică) : „A pluti lin pe apă și din singurul adăpost al luntrii, a săgeta mistreți pe cînd auzul îți este răpit de dulcele cîntări ale unei armonioase pleiade de zîne acuatice, iată o realitate sasanidă cu mult mai încîntătoare decît basmul primejdioaselor sirene ale lui Omer și decît visul amăgitoarei Loreley, de pe țărmurile neguroase ale Rinului“ [2]. Spectacolul, de un rafinament alexandrin, este tipic pentru Odobescu, „scriitorul savant“, inițiator la noi al dificilului „gen“ al descrierilor operelor de artă, gen în care excelau în Europa secolului său Baudelaire sau John Ruskin.

Dezgustat ca și Horațiu, pe care îl citează, de „deșertăciunile, de vicleșugurile, de zavistiile lumești“, Al. Odobescu a aspirat și el la acel „carpe diem“ într-un retras mediu agrest ; citadinul obosit simțea nevoia restabilirii echilibrului amenințat de zbuciumul „zgomotoaselor amăgiri ale vieții de oraș“ [3]. Evident, nu numai această horațiană evaziune în traiul slobod al vieții de la țară îl leagă pe scriitor de ilustrul reprezentant al secolului lui August, ci și poziția echilibnată în fața peisajului, ambiția mărturisită de a-l domina prin contemplație ; în consecință, contactul cu natura înseamnă nu numai fuga din fața acelora care îți urmăresc „gîndurile și mișcările“, ci și bucuria pe care i-o asigură omului, „ființă cugetătoare, în fața unei firi întregi fără de simțiri“, efortul deliberat de „a-și pune toate silințele spre a o supune la a sa voință“ [4]. Elementele romantice, specifice perioadei juvenile a scrisului său, tributare convențiilor literare contemporane, se vor altoi astfel pe temeiul unei receptivități structural-clasice a naturii ; succe-

siunea sau coexistența acestor două aspecte vor conferi operei lui Odobescu unul din aspectele ei particulare.

Întreprinzînd studiul stilului lui Al. Odobescu, T. Vianu subliniază în descrierile operelor de artă, specifice scriitorului cu preocupări de arheolog și istoric al artelor, „alăturarea de judecăți obiective și subiective, adică de constatări și impresii“ [5]. Referințele sînt aplicabile și la descrierile de natură. Peisajul Văii Lotrului se remarcă prin numeroase determinări. Ele trimit la o realitate ce-l solicită multisenzorial. Registrului audiovizual, dominant în proza pașoptistă, i se adaugă sugestiile tactile sau cele olfactive. Mare parte din ele vor viza însă elemente exterioare, independente uneori de acea notă interioară, subiectivă; aspectul este vizibil în aparițiile montane (descrierea împrejurimilor culmii Bisocii) — spațiu pentru care autorul are puține disponibilități afective. În majoritatea lor, peisajele odobesciene se remarcă printr-o certă individualitate. În această privință Al. Odobescu are în epocă, după Alecu Russo și Vasile Alecsandri, în cel mai înalt grad, conștiința individualității peisajului [6]. Pătrund astfel, prin intermediul *Falsului tratat de vînătoare*, măreția montană (existentă și la V. Alecsandri sau Alecu Russo), rusticitatea aspră a peisajului de la țară (uneori convențional-idilic în opera bardului de la Mircești), fiorul sălbatic al zilelor de iarnă, dar mai ales — aspect aparținînd în epocă în întregime lui Al. Odobescu — infinitul nu lipsit de un oarecare aer fantastic al întinderilor Bărăganului.

Complexului senzorial, superior predecesorilor, i se asociază concomitent o latură afectivă ținînd de subiectivitatea autorului. Reflex al sensibilității sale, această dimensiune afectivă a peisajului potențează, variat, procesul său de individualizare. Cele mai bune tablouri de natură din nuvele și din *Pseudokyneghetikos* implică una din ipostazele sufletești ale unei structuri aparent unitare. Autorul este conștient de această latură a operei de artă ce ține de sensibilitatea artistului, încercînd el însuși o teoretizare. Referindu-se la un peisaj de Ruysdael, care-i atrăsese în mod particular atenția, deși realitatea înfățișată nu avea nimic spectaculos, scriitorul remarcă: „E greu a spune pentru ce un pictor te atrage prin înfățișarea unui simplu peisagiu, care prin sineși nu arată nimic atrăgător“ [7]; explicația acestei atracții din partea privitorului rezidă în acele valori interioare ale sufletului uman care transfigu-

Scanned with OKEN Scanner

rează colțul de natură și-i dau un sens, o dimensiune a sensibilității umane : „Deseori se văd peisaje ca acestea, dar *natura n-ar fi în stare să spuie sufletului ceea ce spune Ruijsdaël prin înfățișarea ei*“ [8]. Visînd apariția unui mare artist, care să dea glas „cîmpiilor noastre românești și valurilor acelei măreție Dunăre, și piscurilor acelor trufași Carpați“ [9], Odobescu este, în același timp, conștient de sarcina grea a peisagistului : „Peisagiul mi se pare mai greu decît capetele“ [10].

Lărgind semnificațiile naturii-cadru, de la fundalul inert-neutru față de viața eroilor operei, la natura raportată diferențiat la valorile afective ale interiorului uman, proza lui Al. Odobescu prilejuiește, după aceea a lui Alecu Russo, pagini din cele mai reușite. Ambianța nopții în care va fi răpită Ancuța, fiica Doamnei Chiajna, de pătimașul ei iubit, este construită complex, printr-o subsumare a tuturor elementelor, impresiei de farmec și taină : „Luntrea ajunsese în albia mare a Dunării, și, cu Radu la cîrmă, se strecura ușor, furată de undele răpezi, ce se goneau și se îmboldeau cu vuiet amorțit ; o suflare răcoroasă zbîrlea fața apii și legăna încetișor înaltele catarturi ale șăicilor ce se vedeau albind în depărtare cu pînzele lor umflate ; razele lunei se răsfrîngeau, cu vii licuiri, pe culmea nestatornică a valurilor, răspîndind pe cer și preste rîu o dulce lumină ce se îngîna cu negreala malurilor depărtate. Pe ostrovul învecinat un stol de babițe sta adormit și uneori numai, cîte o streajă de noapte din ele [...] scotea un țipăt ascuțit [...]. Apoi iar toate se astîmpărau și o șoaptă de taină se răspîndea împrejur.“ [11] Investigînd tezaurul antei noastre medievale, Al. Odobescu va depăși, în unele din memoriile rezultate din călătoriile de documentare, expunerea seacă a „escursiunilor“ științifice ale lui Bolliac și A. T. Laurian ; inventarul sec al operelor cercetate va fi înviorat uneori de răgazul desfătător al unei priveliști. Lucrarea *Cîteva ore la Snagov* (1862) este semnificativă în această privință. Opera *Pseudokyneghetikos* va fi și ea rodul unei călătorii — una prin cîmpiile Bărăganului și alta, livrescă, dar nu mai puțin autentică — printr-un suigeneris muzeu cu temă, și într-un caz și în celălalt, prin apelul general la memorie.

Călător neobosit, Odobescu va rămîne un statornic admirator al peisajului patriei și unul din primii la noi, care semnalează alarmat distrugerea, în secolul despăduririlor masive, a frumuseților naturii. Va cunoaște munții, își va opri privi-

Scanned with OKEN Scanner

rile asupra cursului domolit al apelor de șes, va admira împrejurimile Bucureștilor, se va lăsa furat de reverii, pe întinderile Bărăganului. Dintre toate formele de relief, cîmpia va rămîne cea mai îndrăgită, — adevărat spațiu matrice al imaginației sale. Deși prezent în proza sa, muntele se exclude acestui spațiu. Imaginea monumental decorativă a acestuia este destul de ștearsă. Descrierea culmii Penteleului, „starostele munților din Buzău", și a împrejurimilor sale nu este decît o schițare geografică. Viziunea de ansamblu a vîrfului Bisocii se sustrage generalizării obișnuite a peisajului panoramic, peisaj al vastelor întinderi, printr-o reliefare mai plastică a geologicului. Pe culmi se zăresc „mari pietroaie sure și murgi, unele grămădite la un loc ca turme de vite adunate la repaos, altele răsipite prin livezi ca vacile cînd pasc pribege" [12].

Cîmpia întrunește în schimb cele mai multe disponibilități artistice ale autorului *Falsului tratat de vînătoare*. Dacă descrierea cîmpiei din *Muncitorul român* (1851) este general-informativă, fără contur, reținîndu-ne doar prin acea vagă tonalitate a doinei, asociată aluziv în context, peisajul Bărăganului din *Pseudokyneghetikos* impune una din cele mai frumoase pagini descriptive ale prozei secolului al XIX-lea. Retrăim impresionați o imagine de o puternică individualitate a unui spațiu, în mare măsură încă pustiu la vremea în care autorul îl cutreiera. Imaginea nemărginirii verzi-palide este pătrunsă de sentimentul nostalgiei unei fericite copilării („Et in Arcadia ego"), peste care s-au suprapus, la vîrsta maturității, scene ale unor pline de farmec incursiuni cinegetice. Fără denivelări deosebite de relief, cu ierburi pîrjolite și bălării, departe de a include spectaculosul vegetal, Bărăganul stă sub semnul nelimitatului. Spațiu predilect al sensibilității adolescentine, el trezește slobod visarea. Arșița soarelui transfigurează totul, conferindu-i acesteia atributele unei reverii orientale : „Dar însă, și eu am crescut pe cîmpul Bărăganului ! *Et in Arcadia ego !* (s.a.) Și eu am văzut cîrdurile de dropii, cutrierînd cu pas mărunt și cu capul ațintit la pază acele șesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane subt arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate în cetăți cu mii de minarele, în palate cu mii de încîntări" [13]. Șesul fără sfîrșit, atît de propice reveriei quasiorientale, inspiră imaginea întinselor stepe lichide, excluzînd însă inoportunele furtuni : „Dinainte-i e spațiul

nemărginit ; dar valurile de iarbă, cînd înviate de o spornică verdeață, cînd ofilite sub pîrlitura soarelui, nu-i însuflă îngrijarea nestatornicului ocean“ [14]. Profilate pe „linia netedă a orizontului“, movilele, ca niște „moșoroaie de cîrtițe uriașe“, aduc în mirajul monton al întinderilor galben-verzui o notă de mister. Presărate „ca sentinele mute și gîrbovite subt ale lor bătrîneți“, ele sînt „taina trecutului și podoaba pustietății“. Prezența vulturilor cu „cioc ascuțit și aprig“ accentuează straniul pustiirii : „E groaznic de a vedea cum aceste jivine se răped la stîrvuri și să îmbuibă cu mortăciuni cînd prin sohaturi pică de bolesne cîte o vită din cirezi !“ [15].

Vastitatea spațiului evocat determină frecvent o modalitate adecvată de organizare a epicului : descrierea-peisaj panoramic. În directă descendență a literaturii pașoptiste, peisajul panoramic primește la Odobescu un plus de precizie, o riguroasă claritate în compoziție și o notă mai fermă de individualizare a naturii. Peisajul cu care se deschide nuvela *Mihnea Vodă cel Rău* este revelator în această privință : „Ca la două ceasuri cale-n jos de Ploiești curge apa Cricovului, care, cu mii de pîrîie ce se resfiră și se-mpreună, împestrițează matca sa răzlățată și năsipoasă ; d-a stînga, cîmpia șeasă se lungește pînă în poalele munților ; d-a dreapta, malul se-nalță rîpos și acoperit cu păduri vechi și stufoase. Pe o culme mai semeață a acelei coaste sta, pe la leatul 1508, cetățuia lui Dracea armașul din Mănești ; din zidurile ei înnegrite, vederea coprindea toată lunca, cu bordeiele și coșarele țărănești răsipite prin tufișe și bălării ; mai departe turnurile bisericei din Tîrșor, pe care o zidise, cu vreo cîțiva ani mai nainte, Vladislav-vodă [...] ; și în fund de tot, plaiurile aburoase ale Cîmpinei și Breazei.“ [16] Descrierea este subordonată, ca în multe alte cazuri, localizării panoramice a acțiunii. Preocupat de situarea ei topografică, autorul integrează cetățuia lui Dracea Armașul în geografia, mai extinsă, a împrejurimilor. Peisajul face dovada calităților descriptive ale autorului. Cu un specific echilibru clasic al construcției, cu o permanentă grijă de a reliefa esențialul, se expun succesiv elementele principale ale peisajului într-o clasică gradație. Distanțele sînt sugerate prin indicațiile adverbelor, dar și prin procedeul delimitativ al juxtapunerii. Epitetele sînt adecvate peisajului și în general ambianței morale care pregătește acțiunea. Ponderînd desenul linear-topografic, ele scot în relief, în același timp,

Scanned with OKEN Scanner

tonuri întunecoase sau imprecise. Arhitectura sumbră, cu zidurile ei „înnegrite", cu bordeiele „răsipite prin tufișe și bălării" — accentuează o notă de aspră rusticitate, specifică mediului sugerat. Reținem sobrietatea elementelor determinante din tablourile de natură, contrastînd cu degenerările din descrierile policrome ale reconstituirii îmbrăcămințiî și, în general, a culorii locale a interioarelor (cf. scenele nunții domnești, din *Doamna Chiajna).* Imaginea perspectivelor vaste implică detaliul individualizator. Privite de pe crestele înalte ale Carpaților, din mari depărtări, „dealurile dobrogene, tivite cu aburoasa cordea a Dunării, încingeau, ca un cerc plumburiu, acest curios tabel, al cărui aspect devenea cu totul fantastic, prin neobicinuite și metalice reflexe" [17]. Dacă la unii scriitori din epocă, prezența peisajului panoramic traduce în fapt neputința de a se apropia de viața particulară a naturii, la Odobescu — deasupra acestei dificultăți — ea este o consecință directă a vocației spațiilor întinse. Depărtat în timp, autorul *Falsului tratat de vînătoare* își găsește, în acest sens, episodice afinități cu Hogaș și Geo Bogza.

Solicitat complex de realitatea senzorială, Odobescu își manifestă în proză predilecția pentru lumea imaginilor, diferențiate în funcție de realitatea reflectată. Vizual, cu o particulară înclinație spre policromatism în reconstituirea interioarelor, a îmbrăcămințiî și în general a culorii locale în nuvelele istorice, prozatorul este în aceeași măsură auditiv în receptarea cadrului exterior. Admirabil construită, egalînd din acest punct de vedere modelul negruzzian, scena vînătorii din *Mihnea Vodă cel Rău* coboară parcă dintr-o veche cadră flamandă : „Într-o zi noroasă de primăvară, puțin în urma Pașilor, crivățul sufla iute și-nghețat din fundul văilor, iar jalnicele sale gemete aduceau de departe, împreună cu freamătul bătrînilor stejari, chiotele de vînătoare ale bătăiașilor și lătrătura chelălăită a copoilor ; [...] Un glas de bucium s-auzi d-odată, sunînd tare din cetățuie și vînătorii, deșteptați din zgomotoasa lor beție, printr-acea grea și pacinică chemare, se întoarseră cu larmă spre casă..." [18] Dominante, imaginile auditive reușesc nu numai să sugereze integral ansamblul de mișcări al naturii, oamenilor și animalelor supuse unitar legilor unei singure scene — cea a vînătorii — dar să și imprime

Scanned with OKEN Scanner

nota ei caracteristică, de un aspru pitoresc. Funcția cea mai frecventă a elementelor auditive este aceea de a potența dramatic momentele de o maximă intensitate ale unei acțiuni sau stări psihologice. Stăpîniți de groaza de a fi prinși, fugarii Mihnea și logofătul Stoica sînt terorizați „de orice zgomot, de orice șoaptă, de frunzele ce fîșiau pe cracă, de vîntul diminetii ce măturа uscăturile, de broasca ce sălta în mlaștină, de vătuiul ce zbughia din iarnă“ [19]. Moartea armașului Dracea sau cugetarea tristă din timpul unei ierni la țară primesc aceleași compliniri acustice : „E tristă și urîtă iarna la țară, cînd crivățul viforos *urlă* preste cîmpii, cînd norii sau ceața întunecă cerul, cînd ploile reci *desfundă* pămîntul [...] Vîntul *vîjie* și *geme* ca niște jalnice glasuri ce *plîng* din depărtare ; [...] focul *bubuie* și *trosnește* în cămin și uneori o pasăre de noapte, gonită din adăpostul ei de o suflare mai viscoloasă a crivățului, își ia zborul, scoțînd un țipăt sfîșietor și tînguios“ [20]. Prezentarea unei furtuni este specifică pentru tehnica acumulării acustice, prin intermediul enumerației : „Într-o clipă, norii de pretutindeni la un loc se adunară, negurele se îndesară și preste tot cerul se destinse un pod întunecat de fier și de aramă, peste care trecea și se învîrtea sfîntul Ilie, încurîndu-și armăsarii cu tunete și cu plesnete.“ [21]

Fără să aibă frecvența din nuvelele istorice, imaginile vizual-cromatice ne reținn prin posibilitățile de diferențiere ale nuanțelor. Pătrunzînd cu intensități diferite de la suprafață la adîncimea coroanei stufoase a stejarului, lumina determină o extremă diferențiere a verdelui general. Razele solare determină astfel „toată scara fețelor smarandului, de la frageda verdeață a mugurelui pînă la negrul întunecat al tulpinei“ [22]. Diferențierea cromatică are o certă consecință individualizatoare ; „înălțîndu-se în albăstreala înnegurată a cerului“, îndepărtatele culmi ale Steșicului ne reținn totuși în conglomeratul de munți, „învelite în umbre viorii civite și negre“ [23]. Privite din înălțimile Carpaților, la depărtări mult mai mari, apar „dealurile dobrogene, tivite cu aburoasa cordea a Dunării“. Ele încing „ca un cerc plumburiu, acest curios tabel, al cărui aspect devenea cu totul fantastic, prin neobicinuite și metalice reflexe“ [24]. Depărtarea în spațiu dematerializează culorile, dîndu-le o aură fantastică ; peisajul indică un instinct cromatic rar întîlnit în epocă — doar în proza eminesciană,

Scanned with OKEN Scanner

în curs de elaborare și publicare, mult prea puțin cunoscută atunci.

Nu aceeași notă de diferențiere o întîlnim în imaginile notînd senzațiile olfactive — reduse ca număr și prea generale. Trecînd prin „guși de văi", scriitorul e îmbătat de „dulcele lor miros de fîn proaspăt cosit" [25]; „cu mințile răpite de mulțumire", feciorul de împărat din basmul bisoceanului soarbe „cu desfătare în piept mirosul răcoros al brazilor și al florilor" [26]. Asociate altor imagini, senzațiile olfactive își descoperă virtuți în cadrul ansamblului: „O atmosferă de *balsame* răcoroase învia suflarea și șoapta frunzelor, ușor cletinate de o lină adiere, se îngîna singură cu susurul greierilor ascunși în frunziș" [27]. Fără a avea capacitatea de sugestie a imaginilor auditive și vizuale, elementele olfactive sau cele tactile-termice își dovedesc un rol care nu poate fi neglijat în cadrul contextului. Capacitatea de a reține — după intensități — varietatea acustică, de a surprinde nota distinctivă a nuanței față de culoarea primară, sau de ambianța vizual-cromatică, accentuează în mod particular procesul de individualizare al peisajului; autorul *Falsului tratat de vînătoare* duce la desăvîrșire, în cele mai bune pagini ale sale, eforturile unor scriitori din generația anterioară, ca Alecu Russo și Vasile Alecsandri.

Parcurgînd o primă fază a nuvelelor sale romantice, în care reflexul literar al sentimentului naturii, îndatorat generalităților mai puțin expresive sau clișeelor romantice specifice vremii sale, Al. Odobescu marchează, în scurt timp, o nouă etapă, deosebită structural de cea precedentă, în evoluția unității literare a peisajului. Calităților relevate în organizarea riguroasă a compozițiilor, descrierilor de natură li se adaugă preocuparea de a găsi nota specifică a peisajului, cu fructuoase consecințe în individualizarea acestuia.

Mai adecvată péntru disponibilitățile sale de receptare a naturii, caracteristice unei personalități structural-clasice, înclinată spre contemplarea oarecum detașată a naturii, dar și spre reverii ușor evazioniste, cîmpia Bărăganului determină, în proza lui Odobescu, una din cele mai realizate imagini literare ale acestui spațiu în literatura română.

Intuirea aspectelor originale ale acestui limbaj, asocierea la complexul senzorial, superior înaintașilor, a unui inefabil

Scanned with OKEN Scanner

poetic al pustietății, conturează o imagine la care vor reveni, mai tîrziu, descoperindu-i noi valențe, Panait Istrati, G. Călinescu sau Marin Preda. Asociate peisajului, interferențele livrești cu subiect cinegetic conferă textului un rafinament particular, specific scriitorilor „savanți", dar și unei anumite viziuni în receptarea naturii. Dincolo de voluptățile estetice pe care le procură, elogiul odobescian al Bărăganului este inseparabil de o certă dimensiune etică, patriotică, vizibilă în acest elevat prinos de recunoștință, adus unuia din meleagurile patriei, evocat cu gîndul la Arcadia tinereții sale.

NOTE

1 Al. I. Odobescu : *Opere,* ediție îngrijită, cu glosar, bibliografie și studiu introductiv de Tudor Vianu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955, vol. II, p. 128-129 (citățm, cu excepția trimiterilor nr. 5-10, din aceeași ediție).

2 *Ibidem,* vol. II, p. 186.

3 *Ibidem,* p. 208.

4 *Ibidem,* p. 215.

5 T. Vianu : *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu,* în *Studii de stilistică,* ediție îngrijită, cu studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, Editura didactică și pedagogică, București, 1968, p. 237.

6 Firește, numai dacă facem abstracție de proza eminesciană, publicată sau nefinisată (în manuscrise) la data apariției operei *Pseudokyneghetikos* (1874).

7 *Note luate în galeria de pictură din Dresda,* în Alexandru Odobescu : *Opere,* text critic și variante de G. Pienescu. Note de Tudor Vianu și V. Cândea, Editura Academiei R. S. România, București, vol. I, p. 199.

8 *Ibidem,* p. 201.

9 *Ibidem.*

10 *Ibidem.*

11 A. I. Odobescu, *Opere,* ed. 1955, vol. I, p. 140.

12 *Ibidem,* vol. II, p. 234.

13 *Ibidem,* p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

14 *Ibidem*, p. 129.
15 *Ibidem*.
16 *Ibidem*, vol. I, p. 99.
17 *Ibidem*, vol. II, p. 234.
18 *Ibidem*, vol. I, p. 99-100.
19 *Ibidem*, p. 114.
20 *Ibidem*, p. 146.
21 *Ibidem*, vol. II, p. 226.
22 *Ibidem*, p. 26.
23 *Ibidem*, p. 234.
24 *Ibidem*.
25 *Ibidem*, p. 221.
26 *Ibidem*, p. 224.
27 *Ibidem*, p. 26-27.

Scanned with OKEN Scanner

MAGIA NATURII — PEISAJUL EMINESCIAN

UN CONCEPT EMINESCIAN AL NATURII

Aspirației spre natură din secolul anterior romantismul îi va da o amploare și o pondere neexistentă în vreuna din epocile anterioare ale Europei Occidentale. Peisajul devine o preocupare centrală, o condiție *sine qua non,* inseparabilă, prin desele lui raportări la sentimentele umane, dintr-un Weltanschauung romantic. Evoluția expresiei artistice a sentimentului naturii în romantismul european configurează ea însăși drumul sinuos al ramificatului curent literar. Element fundamental al creației eminesciene, natura este consubstanțială viziunii ei generale. Ca și erotica, natura este omniprezentă și inseparabilă de materia operei eminesciene. Mărturisind numeroase puncte de contact cu o viziune folclorică a naturii — esențială în spiritualitatea noastră —, Eminescu se va defini și în această ipostază ca interpret de geniu.

Natura nu este (sau nu este numai) un decor sau un simplu termen de referință. „Eminescu nu este, cum se zice de obicei, un poet al naturii, un iubitor al decorației vegetale, sau e departe de a fi numai atît“ [1] — constată G. Călinescu. Chiar și peisajul „état d'âme“, sporadic la pașoptiști, capătă la Eminescu o înaltă investire, ce-l distanțează valoric nu numai de înaintașii și contemporanii săi, dar, sub raportul specificității, și de aceeași realitate din proza romantică franceză, apropiindu-l în schimb de literatura romantică germană. Prin Eminescu, peisajul „état d'âme“ capătă compliniri ideative, mărturisind și reliefînd însuși substratul filozofic al lucrării. Elementele și stihiile naturii devin ambivalente, ele fiind deopotrivă detalii ale peisajului și prezențe simbolice într-o viziune eminesciană. „Codrul, marea, rîul, luna — notează G. Călinescu — sînt nu fenomene, ci idei, divinități ; fenomen

este doar omul.“ [2] Se întîlnesc astfel în *Cezara* și *Sărmanul Dionis*, într-o fericită asociere, frenezia senzorială a naturii cu neliniștea ideii.

Pătruns adînc de realitățile peisajului românesc, pe care le-a cunoscut în nenumăratele-i peregrinări, Eminescu îi relevă acestuia un complex de sensuri și valori, unele inedite, altele preluînd străvechi ecouri din lirica și (mai rar) proza folclorică. Prin frecventă reluare și ipostaziere a aspectelor naturii, autorul le regrupează potrivit unei viziuni personale și le integrează cosmic, sub raportul unei unități originare spre care aspiră nostalgic însuși eroul prozei eminesciene.

Asistăm la evoluția unor adevărate mitologii a izvorului, a nopții (clarului de lună), a codrului și apei. Dintre acestea ultimele două, sub forma sentimentului silvestru și cel acvatic, ating culmi greu raportabile valoric la literatura autohtonă și originală, prin inéditul viziunii lor, în cadrul literaturii universale. Cred că nu greșim cînd, asociindu-le unor pagini dintr-o „Stoffgeschichte“ europeană, vorbim de preeminența creației eminesciene față de unele opere mult mai răspîndite și mai cunoscute ale altor țări, protejate de ascendența limbii — de circulație universală — în care au fost scrise.

Analiza sentimentului naturii, așa cum acesta se reliefează în cadrul prozei eminesciene, se justifică prin aspectul anticipativ al acestor scrieri față de majoritatea creațiilor în versuri cît și prin o anumită autonomie — pe linia specificității artistice — care le delimitează în cadrul operei. Concepute în marea lor majoritate în epoca studenției de la Viena și Berlin ele vor oferi, în unele cazuri, concomitent, aceleași imagini și stilizări ale naturii în proză și în poezie ; alteori ele oferă, cu anticipație, aspecte ale naturii și semnificațiile lor, reluate pe o treaptă superioară în poezie — peisajul princeps oferind, în acest context, surpriza laboratorului de creație.

În ansamblul ei, proza anilor 1869-1876 include (uneori fie și episodic) majoritatea motivelor și elementelor naturii din peisajul eminescian — nu toate vor atinge însă valorile simbolice și profunzimea de expresie din poezie. Din tripticul codru-izvor-clar de lună doar ultimul se ridică la valorile pe care i le conferă versurile ulterioare. Imaginea codrului, întîlnită episodic în diferite scrieri în proză, nu are însă nici pe departe ponderea — ca frecvență și multitudine de sensuri — pe care o va releva — între 1875 și 1883 — poezia. Nu e mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin adevărat însă că proza impune, prin prezența naturii, imagini unice ale fantasticului straniu și miraculos, ale interferenței natură-vis, ale evaziunii în natură și aspirației romantice spre cîștigarea unității primordiale cu aceasta — aspecte particulare prin interpretări și nuanțe în cadrul întregii creații eminesciene.

SUBIECTIVIZAREA PEISAJULUI : CONVERTIRE PASIONALĂ ȘI IDEATIVĂ

Specific romantică, tendința de convertire a peisajului la valorile propriei subiectivități este esențială și complexă. Desăvîrșind un proces, în care generația anterioară pașoptistă își adusese, e adevărat sporadic și neesențial, o primă contribuție, Eminescu avea să se ridice în această continuă sensibilizare a peisajului la un nivel care exclude raportarea la înaintași. Admițînd prin absurd că din proza lui Eminescu s-ar fi păstrat doar bucata *La curtea cuconului Vasile Creangă* și totuși tonalitatea peisajului rustic din această operă, cu inflexiuni melancolice care anticipează pe Sadoveanu, nu și-ar putea găsi un corespondent valoric în tot ce s-a creat pînă atunci. Eminescu surprinde individualitatea unui peisaj, timbrul unic al poeziei unei anumite părți din peisajul Moldovei, reluat mai tîrziu cu strălucire în creația sadoveniană. Ne aflăm în fața unui adevărat proces de selecție a elementelor celor mai adecvate, mai apte în a configura concomitent individualitatea peisajului, dar și particulara viziune a autorului. Peisajul văii Nilului, din *Avatarii faronului Tlà,* devine tipic pentru această acțiune de selectare și convertire a elementelor naturii la temperatura morală a propriei combustii interioare, dominate în acest caz de laitmotivul fundamental al întrebării (și soluției) existențiale — supraviețuirea individului prin reîncarnările arheului.

Evident, procesul de subiectivizare a naturii capătă — într-o cronologie progresivă a manuscriselor prozei eminesciene — ipostaze diferite, permițînd identificarea și urmărirea unei evoluții. Întîlnim o primă fază în romanul *Geniu pustiu,* redactat prin 1868-1869. Specific pentru primele pagini ale pro-

Scanned with OKEN Scanner

zei eminesciene este paralelismul om-tensiunile sufletești umane ; semnalabil la pașoptiști, el mărturisește (fie și parțial) o sorginte folclorică. Extravertite ambianței înconjurătoare, stările sufletești ale eroului sînt asociate unor teribile fenomene atmosferice ; pregătirea sinuciderii unui personaj din *Geniu pustiu* este sincronizată stihial : „Vîntul urla afară cumplit și ploaia cădea măruntă și rece pe geamurile ferestrei...“ [3]. Cataclismul naturii devine astfel un alter-ego al teribilei încleștări dintre erou și muma-pădurii : „Apoi o izbi cu buzduganul în cap și-i risipi creierii. [...] Șerpi roșii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cînta adînc ca un proroc al perzării“ [4]. Elanul erotic se însoțește în *Geniu pustiu* adesea cu sentimentul înfrățirii cu elementele înconjurătoare („Pierdut în visării fără fine — părea că fiecare floare și fiecare stea e sor cu mine...“) [5] sau duce la confuzie cu natura („visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori...“) [6]. Confuzia este dealtfel aparentă, întrucît efuziunile lirice ale integrării naturiste, departe de a anihila personalitatea umană, tind mărturisit spre subsumarea universului exterior unui omagiu adus idealului erotic : „și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și înstelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatece și zilele mele cele de foc [...] unei palide umbre de argint...“ [7].

Raportul dintre om și natură asigură preeminența celui dintîi. În ipostază folclorică, el rememorează vechiul mit al lui Orfeu. Raportul se inversează, natura fiind aceea care se supune (și învață) : „Rîurile se ciorăiau mai în jos de brîiele melancolicelor stînce, învățau de la păstorul împărat doina iubirilor...“ [8]. Dealtfel Eminescu justifică, singular, în literatura noastră a secolului al XIX-lea, nu numai permeabilitatea peisajului la subiectivitatea umană ci și crearea lui, teoretizînd și în această situație ipostaza demiurgică a omului. Întrucît lumea este un vis iar spațiul și timpul, relative, sînt doar proiecții ale subiectivității umane, „sărmanul Dionis“ evadează într-un tărîm „zidit“ după voia sa. La îndoielile sale Ruben intervine : „Vei putè-o [...] căci îl ai în tine, în sufletul tău nemuritor, nesfîrșit în adîncimea lui“ [9].

În acest proces de treptată și profundă sensibilizare a naturii, Eminescu duce la desăvîrșire peisajul „état d'âme“, fără a rămîne la aspectul definit cîndva de Amiel. Peisajul eminescian sugerează firește o stare de suflet, dar nu se limitea-

Scanned with OKEN Scanner

ză numai la aceasta. Tensiunile interioare care le pătrund le determină nu numai o configurație pasională ci și neliniștea însăși a problemei filozofice, implicită textului și fundamentală. Este o dublă convertire la incandescența sentimentului dar și la aceea a ideii, realizată într-un peisaj — rezultat al acțiunii concomitente, de sensibilizare și simbolizare.

Peisajul cu care se deschide *Avatarii faraonului Tlà*, cel al ținutului riveran al Nilului, tipic din acest punct de vedere, este magistral. Individualitatea peisajului se revendică prea puțin de la specificitatea geografică, aproximativă, intuită prin intermediul cursurilor universitare de la Viena și Berlin (notăm pe cel de egiptologie al lui Lepsius) și a unor posibile lecturi despre antichitățile și meleagurile egiptene. Originalitatea peisajului este dată de laitmotivul tragic al căutării înfrigurate a eternității. Peisajul anticipează dealtfel chinuitoarea întrebare a faraonului Tlà (căutarea eternității). Subsumată acesteia, întreaga ambianță îi poartă amprenta.

Pendulația continuă între mirajul vieții veșnice și inevitabilitatea morții, între eternitatea archaeului și perisabilitatea întruchipărilor fenomenale potențează fiorii tragismului existențial al unei descrieri aparent statice.

Consubstanțială peisajului, ideea de mișcare este generată tocmai de acești fiori — cele cîteva imagini exterioare (cursul Nilului, freamătul vegetației riverane, zborul „asemenea unei cugetări“ al luntrii) confirmînd-o.

Corolară eternității, pătrunzînd întregul complex imagistic, este ideea de infinit. Universul concret (arhitectonic, dar și peisagistic-naturist) se sensibilizează prin dematerializare. Autorul diminuează latura senzorială a elementelor în favoarea relevării adîncimii morale [10], a sensurilor lor spirituale.

Refracția luminii este generală într-un peisaj în care suprafețele lucii și obsesia cristalului devin curente prin frecventa lor apariție : „Nilul își leagănă mișcătoarele și lungele lui maluri de papură [...] și pare că apele lui mișcîndu-se una peste alta ca *linţoliu de cristal* [11] mișcător sună în adînc cîntarea-cîntărilor“ [12].

Nuanțe și sugestii cromatice se revendică culorilor reci — mai apte în a exprima sugestia morții, infinitul întrebării și întinderile fără de sfîrșit. Prin opoziție cu cadrul difuz, fantomatic, stăpînit de dimensiunea infinitului, dimensiune

Scanned with OKEN Scanner

sugerată în peisaj prin extensie spațială, dematerializare și temperare cromatică, chinul căutării se anunță ca un dramatic laitmotivul existențial.

REGRESIUNE SPRE UNITATEA PRIMORDIALĂ

Formă a evaziunii romantice, regresiunea în natură constituie una din principalele forme ale nemulțumirii romantice. Este protestul împotriva constrîngerii sociale, împotriva artificialității, mercantilismului și a tot ce duce la alienarea omului de esența sa umană. Regresiunea în natură este, firește în mare, o evaziune, fără a se reduce însă la aceasta. Ea nu se limitează la refugiul temporar (din motive de reconfortare fizică) și nici la simpla abdicare din existență, retragerea individului din circuitul unei vieți ce îl depășește sau cu care acesta se află într-o flagrantă contradicție. Regresiunea eminesciană în natură nu este un alibi justificativ și nici un act de lașitate ; ea nu reeditează aristocratismul crepuscular și nici nu marchează neputința fizică și spirituală. Aspirația spre o natură din adîncuri, dintr-un nedeterminat temporal în care istoria se confundă cu mitul, determină în consecință procesului un pronunțat caracter regresiv, justificînd astfel raportarea la termenul de regresiune în natură, față de acela — prea general — de evaziune.

Element fundamental în proza eminesciană, regresiunea în natură este plurivalentă ca aspect. Fenomen cu multiple cauze, va implica în consecință deosebite semnificații, aspectul regresiunii în peisaj fiind, ca și motivul cosmic sau cel al nocturnului, unul din cele mai complexe elemente, structuri interioare ale unei viziuni romantice ale naturii. Străvechi, cu interesante reveniri succesive de-a lungul perioadelor literare, acest motiv al regresiunii în natură este inseparabil de concepția romantică a unității primordiale a omului cu natura. Imagine a Totului, omul însuși este în cadrul universului un microcosmos care-i rezumă dimensiunile sale lăuntrice. Uitată, această comuniune armonioasă a începuturilor generează la romantici o adevărată nostalgie a regăsirii unității de altădată, pierdută acum, a omului cu natura. Regresiunea după un preambul de inițiere este una din căile reluării aces-

Scanned with OKEN Scanner

tui contact, alături de unele practici oculte, parte din ele prezente, fie și aluziv, în viața unora din eorii prozei lui Eminescu. Sînt probleme care au stat nu o dată în centrul preocupărilor filozofilor romantici ai naturii, care l-au precedat sau succedat pe Schelling (Henric Steffens, Lorenz Okenfuss, Franz von Baader, Johann Carl Passavant, Ritter etc.). Nu știm în ce măsură Eminescu a cunoscut aceste nume, care nu erau firește uitate pentru profesorii săi de filozofie de la universitățile din Viena și Berlin ; cert este că nu le întîlnim în notițele sale de student. Afinitățile sale accentuate cu opera lui Novalis, investigate de G. Călinescu și reluate în studiu, mai recent, de Eugen Simion, ar indica însă o relație indirectă : este cunoscută influența pe care au avut-o Franz von Baader sau Ritter — fizicianul romantic — asupra romanticului autor al lui *Heinrich von Ofterdingen,* scriitor cu certe influențe asupra lui Eminescu. Universalismul romantic, ideea unității originare a naturii, ca și aceea a restabilirii integrității acestei unități — avînd la origine premisa religioasă a recăpătării unității divine —, toate aceste concepte ale gîndirii romantice, îndatorate filozofilor amintiți mai sus, se fac semnalate sub un aspect sau altul în proza eminesciană.

Frecventă, evaziunea în natură integrează proza eminesciană literaturii romantice europene. Motivul ei literar este departe de a aparține însă romanticilor. Chateaubriand era precedat cu optsprezece secole de Horațiu și mai înainte de el de idila alexandrină. Renașterea a preluat motivul transmițîndu-l mai apoi romanticilor. Vechiului motiv al evadării din pulberea și cercul vicios al orașelor i se vor substitui mai tîrziu reveriile solitare ale prenomanticilor, neliniștitorul vag al pasiunilor generației romantice cuprinse de răul secolului sau reacția răzvrătitului social. Preluîndu-l creator, opera eminesciană îi relevă nuanțate ipostaze. Natura este un cadru ocrotitor, dar și un prilej de meditație și confesare. Lacul, vegetația riverană evocă amintirea iubitei. În proză, Eminescu va depăși aceste aspecte — tot atîtea locuri comune ale literaturii romantice de epocă — ducînd la o strălucire artistică neegalată viziunea unei naturi regeneratoare, de o uluitoare bogăție senzorială. Contactul cu ea reeditează contactul mitic al lui Anteu cu pămîntul. În natură omul se redescoperă în integritatea sa, redevine el însuși, părăsind alienarea la care îl condamnase mediul părăsit.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea insulei lui Euthanasius și a îndeletnicirilor locuitorilor ei, așa cum acestea reies din scrisoarea către viitorul său condiscipol, Ieronim, include înțelesul fundamental al lucrării. Rezolvînd „ea singură" drama personajelor, insula lui Euthanasius devine, constată M. Eliade, „adevăratul centru al povestirii" [13]. Mitul romantic al regresiunii spre începuturi, spre o existență primară menită a regenera omul și a-l sustrage impasului la care societatea l-a adus găsește în insula evocată tărîmul supremei făgăduințe : „Lumea mea este o vale, încunjurată din toate părțile de stînci nepătrunse, cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încît suflet de om nu poate ști acest rai pămîntesc, unde trăiesc eu" [14]. Tărîmul evocat trimite astfel la un perimetru terestru și acvatic izolat, restrîns privirii comune : „Este deci un tărîm accesibil anumitor oameni ; celor cari tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea „începutului", a „stării primordiale" [15]. Reprezentarea reliefului, a vegetației și faunei sumare nu converg spre o reconstituire realist-academică a realității, chiar dacă fidelitatea minuțioasă a detaliilor ne-ar îndreptăți uneori să credem acest lucru. Recreate în imaginație prin sinteza peisajului, elementele componente au o anumită rațiune, alta decît aceea pur decorativă ; îndărătul lor simțim aspirația găsirii limanului paradiziac ; în *Sărmanul Dionis* asistăm la realizarea lui imaginară (în vis). Intensă, vegetația din insulă, vag mediteraneană (prezența unei dumbrăvi de portocali etc.) ca și misterioasa izolare granitică a stîncilor împrejmuitoare trimit ambele nu atît la un spațiu real, cît la o geografie mitică, variantă nouă a străvechii legende a vîrstei de aur. Cele patru izvoare, reeditînd cele patru fluvii ale edenului [16] biblic, întăresc substratul simbolic al peisajului. Vegetația sălbatică, „în care coasa n-a intrat niciodată", efluviile odorifere, azurul celest, murmurul izvoarelor compun o imagine complexă în care senzația de sănătate a naturii este asociată unei frumusețe paradiziace, ambele conturînd sentimentul eliberării umane, implicit pe acela al unei existențe plenare. Ridicînd la un nivel inegalat pînă la el arta peisajului, Mihai Eminescu realizează un echilibru perfect între dimensiunea concretă a elementelor componente și intenția implicită de simbolizare a peisajului-liman edenic. Stîncile „uriești de granit ca niște păzitori negri" [17] nu copleșesc, rolul lor este de a sugera doar izolarea (și unicitatea) insulei. Alaiul vegetal dar mai ales nota

Scanned with OKEN Scanner

generală de pronunțată mișcare (a insectelor și a factorilor acvatici) contracarează impresia de materialitate greoaie (relieful stîncos, insula însăși — o stîncă, străpungînd suprafața mării). Necesitatea interioară a echilibrului impune, într-un aparent contrast, de fapt completînd două fațete ale aceleiași realități, paralel cu materialitatea universului evocat, o particulară notă de transluciditate ; argintul izvorului este „fluid transparent și viu", azurul deși întunecos este „limpede, transparent".

Ne aflăm în fața unui peisaj aparținînd unei adevărate vîrste de aur localizată în cadrul unei naturi orfice, primordiale. Preferința pentru frust, pentru formele presupus-primordiale ale umanității concordă cu receptivitatea pentru aspectele sălbatice ale naturii, neatinse de mîna omului, așa cum se prezintă ele în insula lui Euthanasius. Intensitatea și feericul devin atribute de bază ale acestei naturi. Ea nu impresionează atîta prin grandoare, cît prin puterea și prin forța ei generatoare. Această natură — constată G. Călinescu — „e așa de crudă, așa de încărcată de seve, încît individul, cuprins de mari beții și apoi frînt, cade adormit..." [18]. Este natura pe care o întîlnim în versurile din *Miradoniz* (1872 și *Dacă treci rîul Selenei* (1873) — un peisaj sub semnul grandiosului dimensional, geologic, odorifer sau cromatic. Domeniul Miradoniz este invadat de o adevărată junglă cu o vegetație stufoasă, de o vitalitate uneori violentă. Giganticul este în firea lucrurilor : corespunzător pentru o „florărie de giganți", tufele de roze sînt „dumbrăvi umbroase". Senzațiile odorifere sînt copleșitoare. Insulele sînt „scorburi de tămîie" cu stîncile „de smirnă risipită și sfărmată în bulgări mari". Fastul este paradiziac la modul unui decorativism bizantin de asimilație autohtonă. Cărările sînt presărate cu pulbere „de-argint", paianjenii sînt „de smarald", iar țesătura lor „de diamant", undele înseși alcătuiesc o „nemaivăzută feerie". *Dacă treci rîul Selenei* procură senzația feeriei silvestre. Arborii sînt uriași, încolăciți prin liane „ce spînzură-n aer snopii de flori", mierea albinelor sălbatice curge abundent ca „auru-n soare", crengile se apleacă „de greul dulcilor, negrelor boabe". Este, întru toate, o anticipare adecvată a decorului arhitectonic.

Deși intensitatea și feericul se păstrează ca atribute de bază ale naturii, ele sînt temperate în *Cezara* față de situația lor în *Sărmanul Dionis* sau în creațiile în versuri amintite.

Scanned with OKEN Scanner

Dispunerea elementelor peisajului au în vedere nu atît grandoarea cît forța lor regeneratoare. Feericul opulent al naturii devine în scrierile amintite (ca și în alte opere în proză) un mediu al evaziunii căruia poezia îi va substitui, progresiv, pe cel al codrului.

Dacă peisajul insulei lui Euthanasius ca și cel din *Umbra mea* sau *Sărmanul Dionis* este atemporal, în schimb, în unele opere în versuri el poate fi identificat în natura sălbatică a vremilor dacilor. Este un peisaj al codrilor nesfîrșiți, plin de zimbri, cu dumbrăvi ce rodesc „rodii de aur" și fluvii „de briliant" din *Memento mori*, în care întrezărim umbra Dochiei *(Povestea Dochiei și ursitorile)* perpetuată în aceeași ipostază a măreției silvestre în ambianța din *Mușatin și codrul*. Regresiunea în spațiu este completată de ceea în timp. Nostalgia acestui tărîm al unui autohton cadru dacic reprezintă doar un aspect al acestei generale regresiuni în natură, al unei nostalgii — consideră Zoe Dumitrescu Bușulenga — „după lumea dispărută a marelui Pan, după lumea vîrstei de aur în care gîndirea mitică, proorocirea și poezia erau nedespărțite și puterea artei stăpînea nemijlocit inimile oamenilor, fiarele, pădurile, apele și stîncile" [19].

Este un adevărat liman al vîrstei de aur, concretă materializare a vechiului vis, specific romantic, al realizării unității omului cu natura, legat atît de strîns de concepțiile amintiților „filozofi ai naturii" care l-au precedat sau succedat pe Schelling. O viitoare cercetare ar putea stabili dacă nu influențe (greu de atestat documentar) sigur paralelisme cu surprinzător de multe puncte de contact în privința structurării spirituale și a modului de a concepe natura. Insula lui Euthanasius devine astfel tărîmul magic al aspirațiilor spre unitatea desăvîrșită a individului cu cadrul exterior. Acest aspect din creația eminesciană se asociază acelor căutări din spiritualitatea europeană, de regăsire a echilibrului dintre spirit și materie, dintre individ și mediul exterior (lume, natură), căutări cărora li s-au dat diverse soluții, — variante ale regresiunii în timp cele mai multe dintre ele. Înaintea romanticilor, vîrsta de aur spre care năzuiau Winckelmann și ceilalți neoumaniști germani — cu influențe adînci asupra unei importante perioade din creația literară a lui Goethe — era revenirea la idealul presupusei seninătăți a artei și omului antichității grecești, al „armoniei estetice".

Scanned with OKEN Scanner

Sub semnul acestor semnificații, regresiunea eminesciană în natură implică astfel o variantă autohtonă. Departe de a se limita la o simplă evaziune, ea mijlocește această realizare a unității primordiale. Într-o altă ipostază, a integrării în această unitate prin moarte, locul peisajului paradiziac îl va lua apa sau peisajul boreal.

Finalul nuvelei *Cezara* exemplifică dinamic substratul filozofic al lucrării. Integrarea, regresiunea în natură înseamnă regenerare. În luptă cu apele oceanului, Cezara „se simte reîntinerind". Clocotul vital al valurilor eliberează energii îndelung zăgăzuite ale corpului („ea surîde cu gura încleștată de energie și se lasă îmbrățoșării zgomotoase a oceanului tăind din cînd în cînd cu brațele albe undele albastre") [20], trezesc amintiri îndepărtate sau dorințe refulate : „cînd simte apele muindu-i corpul, surîsul său devine iar nervos și sălbatec ca toată copilăria ei" [21]. Sub semnul unei adevărate frenezii senzoriale, regnul vegetal îi procură aceleași voluptăți tactile ; „caldă și mirositoare", iarba „îi gîdila corpul". Înotul Cezarei, joc voluptos și regenerator cu stihiile naturii, capătă caracterul unui rit erotic : „Începuse a se însera și ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce voluptate..." [22].

Revenirea omului la starea adamică, refacerea unității pierdute dintre om și natură presupun un preambul inițiatic. În sînul fastuoasei vegetații, eroul (Ieronim) se integrează ritmului acesteia : „Adesea în nopțile calde se culca gol pe malurile lacului, [...] ș-atunci natura întreagă [...] îl adînceau într-un somn atît de tare și fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință" [23]. Este o asociere uman-vegetal, cu analogii moderne într-o viziune a comunicării regnurilor din pictura lui France Mihelic [24]. Este o împlinire a mult rîvnitei unități om-natură, frumosul mit al romanticilor.

Starea de ataraxie ce-l cuprinde pe Ieronim (consecință directă a unei integrări statice, liniștite) nu duce la ascetizarea însinguratului ; părăsirea zădărniciilor lumii, la care se referă Euthanasius în partea a doua a scrisorii sale, nu înseamnă renunțarea la viață. Regeneratoare, natura retrezește un instinct vital latent, pregătind declanșarea unui sentiment, inițial îngrădit în manifestările sale. Analogiile trimit la V. Voiculescu *(Sezon mort, Iubire magică)* și în acest caz peisa-

Scanned with OKEN Scanner

jul frust primar fiind cadrul stimulator al acelorași dezlănțuiri erotice. Senzația bucuriei plenare pe care o vor trăi noii locuitori ai insulei (Ieronim și Cezara) transmit un pătimaș și în același timp elevat elogiu al vieții, pe care Euthanasius îl anticipase epistolar : „Nu te călugări, copilul meu... [...] Am fost săhăstru, nu călugăr“ [25].

Descătușarea forței vitale, redobîndirea unui sens plenar al vieții rezumă dealtfel o consecință a regresiunii în natură. Ideea existenței, a morții reprezintă un alt aspect care-l urmărește constant, aproape obsesiv pe marele creator. Imaginea finală din fragmentul postum *Moartea Cezarei* include cadavrele „unite, strîns îmbrățișate“ ale eroilor. Este semnificativă asocierea morții de spațiul acvatic, ca simbol al neantului. Marea este concepută ca un tărîm primordial, al genezei dar și al extincției. „Cînd însă imaginile sînt reflexe și în legătură cu un sentiment de regresiune — constată M. Eliade —, atunci poetul, care nu văzuse în tinerețe marea, presimte în elementul acvatic, asociat adesea cu întunericul, o întîie treaptă de îngustare a conștiinței cosmice și de topire în neant“[26].Euthanasius își pregătește o stranie moarte în apă, evitînd descompunerea și în general hidoșenia morții. Este o exemplificare plastică a intrării omului — după moarte — în circuitul naturii, idee anihilînd teroarea despărțirii. Trupul va fi astfel „redăruit armoniei naturii printr-o moarte vegetală, ca într-o calmă euthanasie“ [27]. Legată de o anumită viziune a morții în spiritualitatea noastră, această concepție poate fi urmărită deopotrivă în finalul *Mioriței* sau al poeziei *Vara* de G. Coșbuc („O mare e, dar mare lină — / Natură, în mormîntul meu, / *E totul cald că e lumină !*“). Spre o astfel de moarte, exclusă tenebrelor, în străfundurile apelor înghețate ale nordului aspiră și surghiunitul Toma Nour, într-un alt fragment postum al lui Eminescu *(Toma Nour în gheţurile siberiene)*: „Poate că acolo să fie frumos, să fie palate de smarald, să fie zînele valurilor turburi [...], ele însă blonde și cu ochi albaștri ca idealele lui Ossian“ [28]. Este o viziune personală îndatorată unei originale mitologii neptunice, derutantă în cazul raportării ei la tradiționala imagine a morții din arta occidentală, dar firească dacă îi întrezărim obîrșiile ei autohtone, valorificate de un genial interpret al tezarului nostru folcloric.

Scanned with OKEN Scanner

Este un alt tip de evaziune (față de cea erotică), o evaziune a existenței — și una și alta realizate prin regresiune în natură spre o unitate a începuturilor.

FANTASTICUL STRANIU ȘI MIRACULOS

O discuție asupra fantasticului prozei lui M. Eminescu (limitată firește la cel al peisajului) este dificilă, cu atît mai mult cu cît aplicarea mecanică a ultimelor cercetări în acest domeniu (L. Vax, Tzvetan Todorov etc.) contestă — la prima impresie — această virtute textului eminescian. Faptul nu ar surprinde, de vreme ce — exagerînd situația — s-a discutat despre lipsa unei vocații a fantasticului în literatura noastră. Inexistența unei bogate literaturi fantastice nu certifică însă lipsa vocației. Virtualități latente cunosc, în răstimpuri, adevărate ecloziuni ; este cazul prozei lui M. Eliade sau V. Voiculescu.

Dificultatea atribuirii acestei dimensiuni reprezentînd „un gen al continuei evanescențe“ [29] unor lucrări ca *Sărmanul Dionis*, *Umbra mea* sau *Avatarii faraonului Tlà* rezidă în însăși baza lor explicativ-demonstrativă. Fantasticul implică momentul unei incertitudini, constată Tzvetan Todorov, în fața unei realități generatoare ea însăși de neliniște. El nu durează, spune în continuare cercetătorul francez, decît momentul acestei ezitări „hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la réalité, telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là-même sort du fantastique“ [30]. Ori această „ezitare“ — esențială în delimitarea fantasticului — dispare, în contextul bucăților în proză citate, destul de repede în final sau pe parcursul lor, întrucît acestea oferă o explicație a întîmplărilor care o contracarează. Emoția stranie pe care o încercăm în fața experiențelor eroilor din *Sărmanul Dionis* și *Umbra mea* sau în fața miraculoaselor reîncarnări ale faraonului Tlà se estompează. Finalul primei lucrări îl arată pe Dionis dincolo de feerica lume a visului, fericit, într-o alta mai limitată, dar mai certă. Explicația experiențelor sale este oferită citi-

torului de la primele rînduri, în relevarea suportului filozofic al lucrării (teoria kantiană a apriorității spațiului și timpului) ; cele ale eroului din *Avatarii faraonului Tlà* se bazează pe ideea „platoniciană și schopenhaueriană a persistenței în timp și spațiu a archaeului“ [31].

Nu întîlnim la Eminescu decît foarte rar (cazul basmului *Făt-Frumos din lacrimă)* fantasticul „tradițional“, de obîrșie folclorică, instituționalizat și deci acceptat ca atare — exclus în consecință „fantasticului pur“. Peisajele din proza filozofică eminesciană nu sînt bîntuite de fantome ; hibridizările și alte modalități statornicite de proza fantastică sînt ca și inexistente. Apărînd ca o consecință directă a neputinței modalităților epice tradiționale, de a releva adîncimile sufletului uman, de a configura aspirațiile și proiecțiile eului în infinitul cosmic, fantasticul eminescian este implicat în primul rînd în reliefarea sensurilor filozofice ale operei literare. Există, evident, un fantastic eminescian — de o mare excepție — derutant și imposibil de omologat alături de eventuale alte elemente de acest gen din proza românească a secolului său. Analogiile — atîtea cîte se pot face — trimit mai degrabă la unele valori din secolul următor (M. Eliade, V. Voiculescu) [32]. Acest fantastic de puternică originalitate creatoare (de evidentă personalitate într-o eventuală raportare la proza fantastică a romanticilor europeni) trebuie însă integrat și judecat în epocă ; fantastice în perimetrul acesteia, unele aspecte și-au pierdut această calitate mai tîrziu. În lucrarea lui Tzvetan Todorov, noțiunea de fantastic este raportată frecvent la desfășurările narative ale operei literare. În cazul operei *Sărmanul Dionis*, formula fantasticului eminescian — implicat în relevarea sensurilor filozofice ale operei literare — va fi dată — constată Eugen Simion — „de preponderența elementului reflexiv“ [33]. Dacă fantasticul desfășurărilor epice, al „acțiunii“ este contracarat și desființat tocmai datorită motivării lui de către autor, cel al peisajului este incontestabil. Întîlnim un fantastic al spațiului, al vitalității naturii regeneratoare, o adevărată geografie, sălbatică și feeric-miraculoasă, recreată în acest spirit.

Analiza peisajelor naturii din proza eminesciană scoate în evidență o latură insolită, ascunsă îndărătul unor realități naturiste, care (lăsînd la o parte mutațiile pe care le suferă în percepție noțiunile de spațiu și timp) nu are, la prima vedere,

Scanned with OKEN Scanner

nimic neobișnuit. Aparent, peisajul din *Cezara,* de o remarcabilă exuberanță vegetală, nu se abate de la realitatea normală. Și totuși, simțim îndărătul acestei naturi fiorul unei alte realități, intrinseci peisajului și totuși distincte. Însăși configurația reliefului este miraculoasă. Peisajul insulei (de fapt o insulă în cadrul unei alte insule), înconjurat de ape și stînci ațintite spre nori, ascunde o vale inundată de o vegetație sălbatică („de snopuri de flori, de viță sălbatice, de ierburi nalte și mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată") [34]. Prezența celor patru izvoare, amintind cele patru rîuri ale edenului, accentuează, prin simbolica lor, misterul. În tăcerea „vărătică" se aude o muzică eternă, muzica armonioasă a unui tărîm de vis, spre care aspiră cei pe care societatea îi ostracizase.

Fantasticul nu mai operează prin ruptură, prin „o năvală a inadmisibilului" — cum teoretizează Caillois [35] — el este consubstanțial materiei. Peisajului din *Cezara,* ca și celui visat și augmentat în viziunea sa din nuvela *Sărmanul Dionis,* i se subliniază o anumită dimensiune paradisiacă, care se opune realității obișnuite, provocînd cititorului aceeași surprindere pe care ar avea-o în fața unui tărîm al miracolelor. Această dimensiune potențează profunzimea imaginii, altfel totul s-ar reduce la un pitoresc de suprafață. Este un peisaj primordial, o Arcadie autohtonă, mirifică și viguroasă în același timp, în care autorul întrevedea, într-o personală viziune, mitul unei vîrste de aur. Visul utopic prinde contur. Irealul devine real, autorul atingînd „invizibilul" (senzația de „vrajă" cosmică — plan secund, dar esențial al peisajului) „cu mijloacele vizibilului". Peisajul din insula lui Euthanasius sau cel (recreat în vis) din *Sărmanul Dionis* depășesc condiția lor de cadru ambiant, pentru a desemna peisajul ideal. Năzuind spre un „absolut" al iubirii, Eminescu aspira și spre un „absolut" al naturii — în virtutea unei străvechi, ancestrale legături. Cel care admira înfiorat limba „ca un fagure de miere" din cărțile străbune și era atras, nu o dată, în proiectele sale literare, de primele veacuri ale istoriei poporului nostru viza paseist în același timp un peisaj-paradis al altor vremuri. Integrabil unui fantastic al cadrului ambiant, un fantastic în plină amiază (analogia cu situații existente în arta extrem-orientală s-ar impune) [36], peisajul este realizat nu în afara înfățișării cunoscute a naturii ci recompus, recreat după modelul acesteia, readusă însă la condiția ei superlativă, utopic-primordială.

Scanned with OKEN Scanner

Nostalgia obîrșiilor, relevantă și în acest domeniu, conferă fantasticului peisajului eminescian un specific și pronunțat caracter regresiv.

Mai accentuat — dar și aici el se menține în granițele miraculosului — este fantasticul peisajului în *Sărmanul Dionis*. Dispunînd de mari resurse imaginative („o închipuire uriașească"), învățăcelul lui Ruben recrează peisajul selenar cu un fast nemărginit. Spațiul ales, cel al lunii, este tipic romantic (cf. Novalis) ; timpul — situație specifică fantastică — îngheață suspendat în infinit. Discrepanțele terestru-cosmic par a se șterge. Anticipînd o imagine care va reveni mai tîrziu în literatura română (la Lucian Blaga), „oglinzile lucii a valurilor" unui fluviu „răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pari a te uita în cer" [37]. Fantasticul se realizează prin hiperbolizarea notei olfactive și sublinierea aspectului de vrajă al elementelor auditive. Insulele au „scorburi de tămîie" și „prund de ambră" ; florile „cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos" [38]. Raportarea la starea prozei noastre literare de pînă atunci, a unei asemenea miraculoase asociații a elementelor vizual-auditive, nu mai poate explica genialul inedit al unor astfel de imagini. Culoarea rîului, datorată fenomenului optic al refracției luminii prin acea „pînză diamantică, ce steclește vioriu și transparent" [93], accentuează mirificul.

Stilizările concură astfel la sugerarea unei lumi de rai, contrastantă cu imaginea sordidă a celeilalte lumi în care autorul trăia, peisajul avînd astfel — situație specifică pentru viziunea lui fantastică — valoare compensatorie. Reacția în fața acestei priveliști nu mai implică propriu-zis starea de neliniște. Impresia este de beatitudine uimită din partea cititorului surprins, firească însă pentru eroul romantic al lucrării, cel care a sperat-o dar și a construit-o (imaginar). Sub semnul aceleiași dimensiuni a fantasticului evoluează peisajul din *Umbra mea* ; zborul eroului spre lună, prin spațiul cosmic, înscrie o pagină unică a feeriei interastrale. Intrinsec aspirației eroilor spre o altă lume, opusă cotidianului meschin, fantasticul — mai precis miraculosul — peisajului eminescian devine un fantastic al evaziunii.

Dacă emoția cititorului în fața peisajelor din *Sărmanul Dionis* nu include acea „stare de confuzie, turburare, [...] de

la simpla neliniște la paroxismul spaimei“ [40], acestea putînd fi puse — la prima vedere — sub semnul întrebării în privința apartenenței lor la fantastic, în schimb imaginea magistrală a cîmpiei scăldate de apele Nilului, din *Avatarii faraonului Tlà*, este, față de peisajele citate, mai proprie — și sub acest aspect — relevării acestei dimensiuni. Laitmotivul tragic al căutării eternității își pune amprenta și asupra peisajului, împrumutîndu-i acestuia aceiași fiori ai neliniștii existențiale, ce străbat întreaga nuvelă. Peisajul este de un exotism straniu. Aerul de încremenire hieratică a Memfisului dominat de cupolele sale albe (anacronismul arhitectonic evident corespunde însă viziunii stilistice interioare) se repercutează asupra pustiului cîmpiei, circumscriind un spațiu străbătut de neliniști metafizice. Imaginea ne trimite cu gîndul la spațiile neliniștite ale orașelor pustii din pictura lui Fabrizio Clerici sau Monsu Desiderio. Sugestia mișcării curgerii fluviului, intensificată și de imaginea luntrii, circumscrie un al doilea aspect al acestei unități epice. Avem în față doi poli — oponenți — a căror asociere ne reliefează prin contrast procesul neîntrerupt al devenirii existențiale, generînd dramatica întrebare finală „...unde merg, unde ?“ Peisajul pustiilor „cîmpii de gheață“ ale Nubiei udate de „linţoliul de [...] cristal mișcător“ al apelor Nilului anticipează astfel ideea de bază a lucrării.

Același rol anticipativ îl are și imaginea parcului părăginit al marchizului Bilbao, precedînd atmosfera de mister a interioarelor aceluiași personaj. Năvala vegetației sălbatice subliniază decrepitudinea. Imaginea panoramică a unui oraș spaniol are amintiri din pînzele lui El Greco : „...de departe, orașul, cu contururile lui fantastice, cu case și turnuri, cu ferestrele-i mute ce ascundeau mistere, și peste toate un linţoliu transparent de lumină albă...“ [41].

Diversitatea formulelor fantasticului eminescian, diversitate ce se menține și în cazul modalităților de a concepe peisajul, indică în M. Eminescu cel mai autentic creator, în această privință, din proza românească a secolului trecut. Fantasticul naturii lui Eminescu — mai precis miraculosul — este consubstanțial peisajului. Flori, albine și fluturi, plante sălbatice și murmur de izvoare alcătuiesc ansamblul unui tărîm al unei fericiri, înțeleasă în regăsirea unei unități, pierdute pentru lumea din care se refugiase. Aerul miraculos al priveliștii nu reiese din elementele componente ale peisajului, luate detașat,

Scanned with OKEN Scanner

ci din situaţia lor comună de mesageri ai acestei împliniri. Fantasticul naturii rezidă astfel în relevarea acestor virtualităţi ale detaliilor care scapă ochiului comun. Intuindu-le, Mircea Eliade releva aspectul magic [42] al insulei lui Euthanasius. Exeget al artei fantastice moderne, Marcel Brion şi-a exprimat adeziunea la acest tip de fantastic — mai eficient, dar mai greu de realizat, exclus facilităţilor modalităţilor tradiţionale de realizare, un fantastic care întrezăreşte o realitate aparent invizibilă dar nu mai puţin consubstanţială lumii evocate. Relevînd meritele unui artist fantast — Amedée de la Patellière — Marcel Brion remarca un artist „intim acordat cu vibraţiile naturii, el simţea prezenţa fantasticului în lucrurile familiare, imanenţa magicului în real, întocmai ca şi expresioniştii germani" [43]. Cu mult înainte şi într-o altă artă, Eminescu se încadrează în aceeaşi familie de spirite.

Recitind puţinele dar amplele descrieri de natură din proza sa, întîlnim nu o dată valori care anticipează căutări şi înţelesuri cristalizate în scrisul românesc mai tîrziu, peste mai multe decenii.

Aservit relevării unor dimensiuni filozofice ale textului, fantasticul eminescian devine, în acest sens, unul din mijloacele principale ; el este imanent, consubstanţial geografiei „reale" sau recreate în vis de eroul romantic. Elementele miraculosului vor căpăta un rol de prim ordin în relevarea virtuţilor simbolice ale unei ambianţe pătrunse de reflecţie — cea a peisajului-idee. Configuraţia particulară a fantasticului indică din partea autorului posibilităţi creatoare care conferă operei eminesciene în proză un loc aparte în literatura noastră, distinct şi în literatura fantastică a romanticilor europeni. Este un motiv în plus care ne întăreşte în ideea unicităţii acestei opere.

NATURA ŞI VISUL

Element distinctiv al literaturii romantice, visul, în concepţia lui Ignaz Vitalis Troxler (integrabil şi el amintitului grup romantic al „filozofilor naturii"), implică „relevarea esenţei însăşi a omului, procesul cel mai intim şi mai deosebit al vieţii" [44]. Dacă regresiunea în natură constituie o soluţie de refa-

Scanned with OKEN Scanner

cere a unității dintre om și natură, visul constituie un mijloc al acesteia. El ne duce în altă lume, a armoniei supreme dintre spirit și materie, la un alt tărîm, adevărata „patrie“ spre care aspiră neliniștile lăuntrice ale eroului romantic. Consubstanțial psihologiei acestuia, apelul la vis (susceptibil de evazionism) reflectă cunoscuta nemulțumire [45] de prezent a scriitorilor romantici. Limitat la anumite aspecte, visul ne reține în contextul lucrării noastre în măsura în care interferă cu peisajul sau duce la acesta. În aceste condiții, peisajul spre care aspiră visul are o evidentă valoare compensativă. Visul va realiza astfel o evaziune dintr-un spațiu meschin, restrictiv, în care viețuiesc eroii. Străzile noroioase de mahala prin care se furișează Dionis, sordida chilie în care acesta locuiește fac loc — prin vis — unui magnific apus de soare și apoi unui mirific tărîm selenar ; se deschid astfel perspective nelimitate, de neconceput la o tratare sumară a realității. Aspirația romanticului vizează o altă lume, recreată prin vis. Novalis teoretiza necesitatea acesteia. Traducînd în fapt această aspirație, viziunile paradiziace din *Umbra mea* sau *Sărmanul Dionis* au drept cadru un peisaj transfigurat prin vis. Deși cu același obiectiv evazionist, se resimte totuși o oarecare deosebire între peisajul insulei lui Euthanasius din *Cezara* și acela selenar, intens idealizat, construit în vis de Dionis. După prezentarea palatului lui Dionis — o arhitectură fantastică, hibrid alcătuită din stînci, rîuri, „coaste prăbușite“, „bucăți de pădure“ — peisajul insulelor prezintă unele stilizări inexistente în peisajul relatat în epistola „săhastrului“ Euthanasius. Peisaj de vis în cadrul visului, imaginea de ansamblu implică frecvent elemente ale regnului mineral, determinări și stilizări de domeniul artificiosului. Gîndacii sînt ca niște „pietre scumpe“, greierii „ca orologii aruncate în iarbă“, „păianjenii de smarald“ au țesut o „pînză diamantică, ce steclește vioriu și transparent“ [46]. Prezența pietrelor prețioase ca termene de comparație, sau a unor fenomene de refracție a luminii devin în contemporaneitatea literară anticipări macedonskiene.

După cum se vede, geografia selenară a spațiului descris, neclamînd pentru cititor tot atîtea posibile analogii cu aceea a țării viselor lui Jean Paul Richter, nu este deosebită de aceea a locurilor terestre. Prin intermediul visului, asistăm mai degrabă la o oglindire a terestrului în supraterestru, decît ecoul „supraterestrului în terestru“ [47]. Pregnant, elementul concret

Scanned with OKEN Scanner

teluric, nu contravine magiei lunare a peisajului. Subsumată atmosferei de vis și aspirației dominante a eroului, idealizarea peisajului se exclude diminuării consistenței materiale a elementelor, deterestrizării peisajului descris. În realizarea acestuia — „cea mai desăvîrșită viziune paradiziacă din literatura română", cum spunea M. Eliade — autorul recurge la un proces invers aceluia utilizat în peisajul cu care debutează *Avatarii faraonului Tlà*. Aparent greoaie, materializarea este păstrată, dar complexul ei senzorial exultant va fi investit cu alte sensuri. Renunțînd la cunoscutul procedeu al diafanizării, autorul idealizează ansamblul, relevîndu-i valorile spirituale, vraja întruchipărilor particulare ale materiei. Magnifică, ca elogiu al materiei, opulența imaginilor vizuale și auditive converge nu spre nota de pitoresc ci spre aceea a unei voluptăți feerice, extinsă cosmic. Reflectarea în apă, dumbrăvile insulei prelungesc paradisul vegetal în adîncurile undelor („cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță..." [48]). Oglindite în apă, „icoanele stelelor" coboară feeria celestă în freamătul valurilor, reflectînd imaginea răsturnată — mult mai apropiată — a înălțimilor celeste ; este o imagine care va reveni, mai tîrziu, derivînd un sens particular al unei concepții, în opera literară a lui Lucian Blaga. În peisajul în discuție, Eminescu subliniază imaginea unui eden cosmic restrîns la scara unei contemplații umane. În mirifica geografie a acestuia se întrețese visul fericirii găsite — cel al regresiunii în cîntecul magic al armoniei universale.

Contrastînd cu materialitatea cadrului, cuplul nuvelei *Sărmanul Dionis* (Dionis și Maria) este de o spiritualizare serafică. Frecvența albului și a derivatelor cromatice ale acestuia (argintos, omătul — ca determinant etc.) operează această transubstanțiere : „albă ca argintul noaptea", Maria poartă haine „argintoase", prin care-i transpar „membrele ușoare" [49]. Eroii intră prin vis într-o vîrstă de aur, alta decît aceea a mitului corespunzător căzut în desuetudine, o vîrstă pe care (ca stare și cadru) și-o construiesc ei înșiși imaginar, cu presentimentul, poate, al unor certitudini viitoare. Menit a rezolva o contradicție, flagrantă, aceea dintre individ și constrîngerile unei societăți îmbătrînite și artificiale, visul nu se opune vieții, ci constituie doar o cale spre realizarea ei plenară. „Lumea devine vis, visul devine lume" — sub semnul acestei reflecții a romanticului Novalis evoluează eroul din *Sărmanul Dionis*.

Scanned with OKEN Scanner

Neexistînd de fapt o graniță între vis și realitate, visul devine conștiința unei aspirații menite să transforme datele fundamentale [50] ale existenței. Zămislită din această lume, geografia țării viselor din proza eminesciană, materializare superlativă a celei terestre, devine obiectul acestei aspirații.

NOCTURNUL

Temă, motiv sau „modă" romantică, cadrul nocturn face parte din elementele particulare ale ambianței romantice. Dimensiune specifică în ipostaza sa general-spirituală, ca și spiritul neptunic sau cel al chemării uranice, „motiv" în accepția lui particulară, alături de cel al codrului sau izvorului, nocturnul — în aspectul său temperat-selenar — este esențial și inseparabil pentru o mitologie poetică eminesciană. Urmărind evoluția nocturnului în cadrul operei eminesciene, referințele exegeților au avut în vedere — pentru majoritatea exemplelor — poezia deși, în afara similitudinilor, proza relevă unele aspecte specifice, distincte în cadrul ansamblului general. Integrabil literaturii europene de ilustrare a acestei teme, Eminescu vine tardiv, după ce moda ei literară, fără a fi epuizată, consacrase pe principalii ei exponenți. Înainte de Novalis, Chateaubriand sau Musset — pentru a nu cita decît cîteva nume — apăruse deja o întreagă literatură a nopții, în speță a peisajului selenar. Tangențial sau mai statornic, motivul lunii revine la numeroși scriitori — pe o perioadă de mai bine de jumătate din secolul luminilor — mulți dintre ei descinzînd literar din faimoasele „nopți" ale lui Young. Remarca Doamnei de Staël, după care Goethe în *Werther* a adus clarul de lună la modă, era în mare măsură nedreaptă. Mai înainte, Young, care avea pretenția de a fi făcut în acest sens ceea ce el numea „A revolution in the world inspir'd", avea el însuși predecesori. Cert este că răsunetul *Nopților* lui Young a încetățenit pe plan european o temă literară care va găsi din ce în ce mai mulți imitatori. Nu pentru puțini din aceștia (Gyllenborg, Philippe Bridel, Joseph Warton) dezvoltarea motivului constituie un prilej al reflexivității romantice : „le clair de lune n'est guère qu'une invitation à la méditation ; il élève l'âme et la purifie ; il ouvre

Scanned with OKEN Scanner

à la pensée un monde nouveau“ [51]. Sfîrșitul secolului al XVIII-lea (prin Novalis) și prima jumătate a celui următor diversifică problematica. Solitudinea și nemulțumirea romantică din *Nopțile* lui Musset vor găsi și mai tîrziu continuatori în faza de declin a curentului romantic... Cadru al melancoliei sau al reflexivității, al retragerii în propria interioritate, tema nopții va cunoaște o particulară, complexă tratare în cadrul romantismului german. Dacă Eichendorff este atras de feericul idilic și pitoresc al naturii, oferind o imagine desacralizată a acesteia, Ludwig Tieck dar mai ales Novalis descoperă, în dezvoltarea motivului, semnificații tulburătoare. Atracția spre stihial, spre adîncimile nepătrunse ale nopții ne introduce implicit în tulburătoarele taine ale sufletului uman. Celebrele *Hymnen an die Nacht* ale lui Novalis devin imnurile acestor revelații. Luminii considerată limitativă, „săracă și puerilă“, autorul îi opune tenebrele nopții : „Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun — wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied“ [52]. Sfărîmînd ceea ce poetul denumea „lanțurile luminii“, Novalis se retrage în noaptea mirifică a propriului suflet : „Himmlischer als jene blitzenden Sterne dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. [...] du hast die Nacht mir zum Leben verkündet — mich zum Menschen gemacht —“ [53]. Emoției pe care tînărul inginer de mine o încearcă străbătînd subteranul geologic i se asociază revelația acelor adîncimi abisale ale propriului suflet ; și într-un caz și în altul un explorator pasionat în căutarea luminii unor noi înțelesuri relevante de „nemărginita noapte“ a lumii și a propriului său spirit... De aici, sub semnul acelorași căutări, pornesc și certele filiații ce se pot stabili între nocturnul eminescian și freamătul existențial al amintitelor imnuri. Afinitățile puternice cu Novalis nu înseamnă însă servilism imitativ. Există o formulă proprie a nocturnului eminescian.

La autorul *Sărmanului Dionis* nu întîlnim opoziția ireductibilă lumină-noapte. Aspirația romantică spre dispariția polarității dintre lumină și noapte găsește în paginile prozei și poeziei eminesciene statornica lor împăcare. Avem în față nu atît o literatură a nopții, ci expresia conciliantă a celor două entități cosmice amintite — *lumina de lună* — simbolic titlu pe care Eminescu și l-ar fi dorit pe coperta primei sale ediții. Între spiritul solar și cel neguros — cele două categorii constitutive ale sufletului unei comunități umane — poporul nostru

are certe predilecții pentru prima situație nu fără consecințe în proza lui Eminescu. Soluția acestei juste cumpăniri, implicată în opera eminesciană, relevă dealtfel înrudiri cu raționalismul, spiritul de echilibru propriu profilului spiritual al poporului român [54]. Proza și poezia lui Eminescu conturează astfel un spirit selenar [55], cu specificele sale urmări în aspirațiile și viața afectivă a eroilor săi. Prezența luminii de lună în poezia *Misterele nopții* (1866) anunța astfel cariera unui motiv alcătuind împreună cu izvorul și codrul un triptic distinctiv și statornic, de mare strălucire în evoluția ulterioară a operei eminesciene. Imaginile lunii, aspectele variate ale gamei afective pe care experiențele luminii selenare le determină în proza eminesciană vor constitui (avînd în vedere elaborarea acesteia în mare măsură în anii studenției poetului) punctul de plecare și baza pentru aceeași realitate a poeziei viitoare.

Prin diversitatea aspectelor pe care le îmbracă, vizibile în atributele ce i se conferă și în efectele pe care le determină, imaginea lunii, astrul romantic prin excelență, depășește în opera lui Eminescu modestul rol de accesoriu decorativ, consacrat în opera antecesorilor sau contemporanilor săi literari. Imaginea apariției și evoluției lunii pe bolta cerească în *Memorialul de călătorie* al lui Grigore Alexandrescu — una din puținele pagini notabile de acest gen din epocă — receptează nu atît pitorescul ansamblului cît, folosindu-se de acest intermediu, desfășurarea lui panoramică. Mai proprie, sub raport funcțional, se va dovedi lumina selenară în *Doamna Chiajna* (Al. Odobescu) în calitatea sa de însoțitoare a nefericitului cuplu erotic Ancuța — Radu Socol. Pe aceeași cale merge și N. Filimon. Umplînd „de dor și de ardoare inimile simțitoare", luna din peisajul unei nopți de vară strălucește deasupra unui peisaj de un pitoresc greu, în care farmecul desuet al aluziilor mitologice este completat, în același spirit, de receptarea sentimental-naivă a feeriei nopții. Convenționalizată de timpuriu, imaginea luminii de lună se repercuta în general sub forma unui pitoresc vag, rămînînd uneori exterioară, prea puțin asociată tonalității afective a peisajului. Depășind aceste limite, Eminescu va integra strălucit capacitatea de transfigurare a luminii de lună procesului de subiectivizare romantică a peisajului. Lumina selenară devine o entitate precizată funcțional, dispunînd în aria fanteziei de posibilități mult mai bogate decît lumina solară — prețiosul element al peisajului clasic.

Scanned with OKEN Scanner

Căutările obstinate ale faraonului Tlà prind contur într-un peisaj [56] scăldat în razele unui „măr de aur neținut de nimic în eterul albastru...“ [57]. Concomitent, peisajul din *Egipetul* este și el un peisaj pătruns de neliniștea întrebării. Transfigurarea peisajului îndulcește asperitățile, micșorează materialitatea elementelor concrete ; întreg peisajul subliniază intuiția ideii de eternitate — fundamentală pentru spiritul egipteanului antic. Investită cu valori simbolice, ca și arhitectura pe care o luminează, lumina devine, în virtutea aceleiași funcționalități, însoțitoarea mută și permanentă a succesivelor întrupări ale arhaeului ; aceeași lumină de lună ce-și împietrise vraja deasupra piramidei faraonului Tlà, dezamăgit de revelațiile sale, străjuiește cea de a doua întrupare a prototipului (cerșetorul Baltazar) și apariția și evoluția celei de a treia (gentilomul spaniol, marchizul de Bilbao). Se configurează și anticipă rolul luminii de lună din poeziile ce vor succeda prozei autorului *(Lacul, Povestea codrului, Povestea teiului, O, rămîi...* etc.). Analiza efectelor clarului de lună din *Avatarii faraonului Tlà* sau alte opere din proză depistează nu numai stadiul de pregătire al imaginii ci și o multitudine de semnificații, a căror sugestie poetică nu este — în numeroase cazuri — cu nimic mai prejos decît aceea din celebrele versuri ce le vor urma. Consecință a diverselor ipostaze și circumstanțe în care apare în romantism, lumina de lună părăsește aspectul ei abstract, de dat primordial din opera literară clasică. În procesul de subiectivizare romantică a peisajului, lumina selenară primește atributele unei materialități fenomenale ; astfel, faraonul Tlà „rămase în sala întinsă într-un întuneric trandafiriu *îngreuiat de lumina lunei,* ce plutea asupra Egipetului“ [58]. Imersiunea în vis, consubstanțială de la un capăt la altul al nuvelei *Sărmanul Dionis,* se repercutează sub semnul aceleiași magii lunare și asupra obiectelor confortului interior : „Luna revărsa tot aurul ei în odaia lui și sub această smălțuire diafană mobilele și covoarele străluceau somnoros și mat...“ [59]. Detaliilor naturii sau ale interioarelor locuite, eroilor din cadrul lor li se relevă astfel dimensiuni inedite ; spațiul însuși primește o nouă evaluare, alta decît aceea din momentul luminii solare. Procesul de raportare a peisajului selenar la eul uman presupune implicit o micșorare a distanțelor dintre cei doi factori. Sugerat în versuri („Și cu cît lumina-i dulce tot mai mult se lămurește / Cu-atît valurile apei, cu-atît țărmul parcă creș-

Scanned with OKEN Scanner

te /. Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape / Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape"), aspectul este vizibil și în proza eminesciană. Versurile din *Scrisoarea IV* au surprins fenomenul. Dealtfel proza nu face decît să anunțe (și să releve) o constantă a luminii selenare : capacitatea ei de transfigurare, asociată de obicei acțiunii de convertire a peisajului la incandescența sentimentului erotic ; poezia o va prelua și nuanța multiplu. Sub semnul magiei lunare vor evolua peisajul cu care debutează *Călin (File din poveste)* ca și acela care anticipează nunta fetei de împărat din aceeași creație. Panoramicul desfășurărilor incluzînd castelul și împrejurimile sale realizează imaginea unui grandios de basm în care atmosfera erotică întreține o notă de intimitate. Celălalt peisaj se integrează, prin același proces, feericului natural. Descrierea interiorului fetei de împărat este și ea explicită și distinctă pentru această acțiune de transfigurare a elementelor lumii materiale. Văpăile lunii, discrete sau aprinse, pot configura și întări elementul pictural de fast paradiziac (specific celor două peisaje amintite și în general prozei și poeziei eminesciene (pînă la o anumită epocă) dar ele pot (concomitent), pe alt plan al aceleiași creații, diminua consistența concretă, materială a obiectelor, accentul căzînd pe elementul imaginar, de vis al personajului și dramei erotice. Albul (direct) sau sugerat prin nuanțe („ca de cridă"), vioriul, vinețiul, translucidul („pînză străvezie") sînt semnificative în acest context al determinantelor cromatice vizînd interiorul fetei de împărat — atmosferă de „vrajă" și idealitate erotică.

Aceeași magie lunară determină relevarea dimensiunilor fantastice ale realității ; un fantastic ce exclude groaza tenebrelor, reținînd miraculosul — inexistent în condiții diurne — al obiectelor și ființelor lumii înconjurătoare. Determinantul de *fantastic* — pe care autorul i-l dă luminii de lună în *Sărmanul Dionis*[60] — relevă capacitatea sa transfiguratoare. Această funcție de potențare a atmosferei fantastice o întîlnim în *Avatarii faraonului Tlà* sau în basmul *Făt Frumos din lacrimă*. În calitatea sa de cadru al practicilor magice ale „maistrului" Ruben, peisajul selenar înlătură limitele dintre real și fabulos.

Dacă viziunile sale particulare reliefau, în unele din situațiile amintite, aspecte inedite sau mai puțin relevate ale nocturnului, peisajul selenar — cadru al iubirii — devenise loc

Scanned with OKEN Scanner

comun în proza ce-l precedase pe Eminescu. Un anumit convenționalism nu întîrzie să apară cu atît mai mult cu cît, alături de proză, poezia patriotică și legenda istorică în versuri (de tipul celei a lui D. Bolintineanu, în vogă în epocă) consfințiseră peisajul selenar drept cadru.

Implicînd o intensă trăire pasională, experiențele erotice ale eroilor dau o strălucire unică tradiționalei relații romantice : lumina de lună — cuplul erotic. Razele Selenei aureolează mirific fundalul scenei erotice, dar nu se vor limita numai la aceasta. Lumina de lună devine un personaj ale cărei imixtiuni discrete în viața eroilor sînt omniprezente. În majoritatea cazurilor, aceasta luminează decorul romantic, adecvîndu-l fericirii cuplului erotic ; „luna-nfrumusețează lumea pentru amorul nostru — constată „încet și dureros" eroul din *La aniversară* [61]. Succesiv, se întrețes, sub razele luminii de lună, idilele tuturor eroilor prozei lui Eminescu : Dionis și Maria *(Sărmanul Dionis)*, Ermil și Elis *(La aniversară)*, cîntărețul paria și fata împăratului de pe malurile Gangelui *(Poveste indică)*, ale celor două cupluri din *Geniu pustiu* etc. Este o lumină integratoare, care sustrage din cotidian. Magnifică prin intensitatea sentimentului, iubirea cîntărețului paria pentru fata de împărat stă sub pavăza lunii : „Ea-l văzu răsărind prin crenge în lumina de lună — era nalt și frumos" [62]. Este aceeași lumină de lună, „atotștiutoare" și discretă sub care evoluează cuplurile de îndrăgostiți din *Povestea teiului* sau *Povestea codrului ;* lumina așteptărilor înfrigurate din *Crăiasa din povești* sau *Luceafărul* sau aceea a făgăduielilor împlinite *(Sara pe deal)*. Este acea „stăpîn-a mării", însoțitoare a cugetării *(Melancolie)*, dînd aripi visului și ușurînd durerea („Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci"). Departe de a se limita la adecvarea cadrului erotic, lumina de lună se interferează în însăși viața cuplului erotic. Ea dă o notă de elevație iubirii, sporește înfrigurarea așteptării, dă inflexiuni tainice șoaptei... Pline de inițiativă, eroinele devin complice la aceste farmece : „Luna o polia frumos și ea era îndestul de vicleană spre a se lăsa muiată-n întreg de această dulce și voluptoasă lumină" [63]. Omniprezența fluxului magic al luminii de lună nu duce la monotonia imaginii, constatată uneori în proza antecesorilor. Fărîmițată de ramurile crîngului, ea cade într-un clar obscur neliniștitor pe fața iubitului ; alteori, alăturată murmurului izvoarelor și efluviilor florale, ea desăvîrșește tărîmul de far-

Scanned with OKEN Scanner

mec al visului de dragoste. Ea consolează, devine confidentă și complice a eroinei sau, de la înălțimea imperiilor celeste, privește cu răceală spectacolul vanităților umane. Acestei amplori funcționale îi corespunde o impresionantă artă a dozării luminii. Lumina nu este numai un „dat" enunțat sau sugerat printr-un simplu determinant. Epitetele pe care D. Bolintineanu le conferea luminii selenare finalizau peisajul spre pitoresc sau grandilocvență. Eminescu impune în registrul imagistic al lunii o nouă viziune, în care primul rol nu-l mai joacă determinantul cromatic — fizic sau moral, anexat astrului — ci distribuția luminii în planurile peisajului sau ale figurii umane, generînd astfel diverse unghiuri de interpretare a acestora. Lumina interesează astfel în dublă ipostază : în aceea a suprapunerii spațiale, cu consecințele pe care le determină, dar și în aceea de personaj — definit de o anumită psihologie. Determinată, romantic, de fluctuațiile sufletului uman, lumina de lună imprimă la rîndul ei variata gamă a acestuia. Se poate vorbi, în proza eminesciană, ca și în marile compoziții picturale, de rolul luminii în peisaj sau portret. În primul caz, lumina nu are atît rolul de a delimita elementele ansamblului cît acela de a le atenua agresivitatea lor terestră și a le unifica în producerea unei anumite atmosfere afective. De o mare subtilitate, dozajul luminii pe chipul uman indică în prozatorul Eminescu un adevărat virtuos al clarobscurului, un clarobscur îndulcit de vraja sentimentului. În acest caz dispare lumina egală, învăluitoare, ce scaldă peisajul determinînd cunoscutele efecte mirifice. Lumina este strecurată printre arbori, printre crengi, determinînd acea opoziție dintre lumină și umbre, atît de adecvată realizării unui suport dramatic. Este cazul cîntărețului paria, pentru care pătimașa iubire devine preludiul unui tragic destin *(Poveste indică)*. Aceeași mișcare dramatică, sugerată de oponența suprafețelor întunecate față de cele luminoase, o întîlnim în peisajul prin care trece Dionis, înfrigurat de învățăturile „maistrului" Ruben : „...în aer era aur și-n grădine miros ș-o umbră adînc-viorie, ruptă de dungi de lumină albă, care trecea prin mreje de frunze, ca prin strecurători de lumină" [64]. Aureolarea figurilor — ipostază frecvent întîlnită — devine un procedeu al detașării, prin nimbare, a ființei iubite ; o nimbare difuză care le integrează, nu o dată, tărîmului de vis și fericire : „Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur" [65].

Scanned with OKEN Scanner

Nocturnul romanticilor — cadru al meditațiilor și reveriei —desemnează o altă ipostază specifică acestei teme romantice. Faraonul Tlà și Dan — Dionis evoluează de la un capăt la altul al unor nuvele formate în majoritatea lor din reflecții și vise. Sînt meditații pe care Toma din *Geniu pustiu* le atribuie, conform unui proces simpatetic, și lunii ce îi veghează iubirea nefericită : „Mă așezai pe-o bancă și cugetam ; D-zeu știe de ce eram trist ! [...] astfel ședeam în grădina ei și gîndeam lucruri de cari nu-mi pot da cont, pe cînd luna, lunecînd alene printre nourii de argint ai cerului albastru, gîndea și visa ce neci un om nu știe“ [66]. Consecință firească, melancolia devine o stare generală, inspirată de însăși durerea unei resemnări universale *(Avatarii faraonului Tlà)* sau rezultatul împrejurărilor particulare („Melancolia, în vîrsta lui este semnul caracteristic al orfanilor“) [67]. Mediu exemplar al meditației solitare, ambianța selenară este nelipsită din dezbaterile interioare ale eroilor. Ecuația lumină de lună — meditație integrează celui de al doilea termen mistuitoare căutări asupra sensului vieții, dragostei și morții. Chemarea neliniștită a eternității nu putea lua naștere decît în acest cadru. Înălțimile celeste supun astrului întreaga-i nemărginire de dedesubt („Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate“...), implicit conștiința omniprezenței lui („Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții / Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții“). În ironia romantică față de măruntele vanități umane, „stăpîna mării“ are rolul ghidului cosmic ; de la înălțimea acesteia Dionis își privește uneori, hiperyonian, semenii sau se autoironizează. Pornind și în același timp încheind tradiția descriptivă a peisajului selenar-cadru, M. Eminescu dă acestui element romantic, al luminii de lună, interpretări unice în literatura noastră, particulare prin spirit și nuanțe în literatura universală.

MOTIVUL COSMIC

Fără a avea frecvența și ponderea pe care o are în poezie, tratarea motivului cosmic în proza eminesciană nu include decît rareori puncte de vedere noi, — cu atît mai mult cu cît cunoscutele preocupări cosmice ale acesteia eboșează antici-

Scanned with OKEN Scanner

pativ pe cele similare ale liricii. Nu întîlnim firește creații special afectate acestui motiv. Spre deosebire de reflectarea aceluiași motiv în cadrul poeziei, aspirația cosmică îmbracă mai rar în proză forma contemplativității spațiului celest. Desfășurarea proceselor cosmice sub dublul lor aspect — cel genetic sau cel al extincțiunii finale [68], ilustrat în *Scrisoarea I, Rugăciunea unui dac, Mortua est* — nu intră nici ele în vederile prozei. Analiza motivului cosmic în proza eminesciană dezvăluie, în cadrul sentimentului naturii, prezența unui aspect al acestuia — sentimentul sideral, rezultat al corespondențelor ce se stabilesc între om și infinitul cosmic ; pe de altă parte, este vorba de un sentiment impus de însăși conștiința romantică a unei misterioase legături dintre om și strălucitoarele astre ale bolții cerești. O contemplație pur rațională a cosmosului, neraportată în opera literară la eul scriitorului fiind de neconceput, motivul cosmic este intrinsec aspirațiilor și frămîntărilor sufletești umane. Inseparabil de acestea, sentimentul sideral se revendică specific sensibilității romantice. Fenomenul fusese comentat de Novalis : „Jede Hineinsteigung, Blick ins Innre, ist zugleich Aufsteigung, Himmelfahrt, Blick nach dem wahrhaft Äussern“ [69]. Aspirațiile lui Dionis sînt nedespărțite de solilocviile sale interioare. De la aspirația spre cosmos se ajunge, prin raportarea acestora la eul lăuntric, la confuzia celor două aspecte : Cu capul „plin de cîntece“, lui Dionis i se pare că stelele „se mișcă după tactul lor“, încît apare firesc nedumerirea : „Asta-i întrebarea, zise Dan încet, enigma ce pătrundea ființea mea. Oare nu cîntă ei ceea ce gîndesc eu ?... Oare nu se mișcă lumea, cum voi eu ?“ [70]. Complexă, asocierea vieții lăuntrice la aceea a nepătrunselor spații celeste conferă motivului cosmic diversitatea unei adevărate game. De la încadrarea siderală a sentimentului erotic sau ale tulburătoarelor căutări existențiale, la elevata aspirație a eternizării amorului prin identificarea cu astrul nemuritor, Eminescu relevă numeroase fațete ale relației om-cosmos.

Generat de contradicțiile sociale ale unei epoci de reflux revoluționar, fenomenul evaziunii capătă în literatură semnificația protestului. Evaziunii naturiste i se adaugă cea cosmică, — și una și alta forme ale nemulțumirii romantice. Vizînd tărîmul de vis al împlinirii, zborul către lună din *Umbra mea* și *Sărmanul Dionis* traduce în fapt această dorință de evadare în cosmos :

Scanned with OKEN Scanner

„Onde, știi tu ceva, vino cu mine în lună, vom trăi așa de fericiți acolo, neconturbați de nimeni, tu pentru mine, eu pentru tine [...] vino cu mine prin ninsoarea de stele și prin ploi de raze, pînă ce, departe de acest pămînt nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne avem în minte decît pe noi“ [71]. Imperioasă, dorința de elevație asociază iubirea, purificată de carnal-terestru, unui ideal de perfecțiune și strălucire : „[...] fii steaua cea din cer, rece și luminoasă ! ș-atunci ochii mei s-or uita etern la tine“ [72]. Intens, sentimentul pasiunii erotice dispersează cosmic ființa umană, înlătură barierele, întregul univers îi devine familiar : „Cine era fericit ca mine ? Pierdut în visări fără fine — părea că fiecare floare și *fiecare stea e sor cu mine* (s.n.), sor dulce, surori amantei mele“ [73]. Sub semnul aceleiași aspirații spre extensie cosmică, zborul interastral al eroilor din lucrările în proză amintite prefigurează, concomitent cu acela al magului din *Povestea magului călător în stele*, mirifica călătorie de mai tîrziu a *Luceafărului*.

Tensiunile spirituale, frămîntările dramatice menite a rezolva tainele și sensul existenței umane au drept fundal — cosmosul ; un cadru care dă căutărilor umane dimensiunile și gravitatea nemărginitei bolți cosmice. „[...] greier amărît, suspendat în nemărginire“, purtînd povara propriilor căutări, îndureratul Tlà, neliniștit și temerar, încearcă să înfrunte timpul. Este un dialog dramatic cu eternitatea, cu infinitul cosmic doborît din hăurile celeste în uriașa-i oglindă de aur de la picioarele sale. Frămîntările interioare sînt subsumate realizării unei comuniuni a omului cu infinitul cosmic. Cosmosul exterior este corelat astfel, în același spirit romantic, cu un altul și el nebănuit de adînc — cel al interiorului uman. Se anticipează, prin același paralelism dintre imensitatea spațiilor celeste și profunzimea sentimentului iubirii, versurile din *La steaua* (1886).

Asociind sentimentul uman infinitului spațial al tăriilor celeste, cosmosul nu alcătuiește doar cadrul erosului. Majoritatea situațiilor scot în evidență o subtilă și generală pătrundere a sideralului în viața cuplului erotic. Universul cosmic devine familiar. În apele de aur ale unui lac selenar, eroii din *Umbra mea* se scaldă stropindu-se „unul în altul cu lungi *șiroaie de stropi de stele*“ [74]. Valurile lacului nasc stele pe care Onde le culege „ca și cînd ar fi prins albine de aur“ [75]. Revărsate din belșug, aurul și argintul — metale astrale —

devin omniprezente, ca determinante. Îmbrăcămintea, recuzita cadrului mărturisesc unanim aceeași condiție astrală. Făt-Frumos din lacrimă se învelește în „mantaua țesută din raze de lună", cămașa este și ea din „tort de raze de lună" [76]. Eroina din *Sărmanul Dionis* are veșminte „argintoase", iar Onde din *Umbra mea* — confecționate „de-un gaz albastru", străveziu ca aerul" [77]. Determinările nu se reduc firește la vestimentar. Metale „astrale", aurul și argintul, mijlocitoare între abisurile celeste și oameni — dețin mesajul înălțimilor spre care năzuiau, sub razele lunii, îndrăgostiții prozei eminesciene. Imagistica include astfel punctul de plecare pentru multiplele, inepuizabilele determinante pe linia relației omcosmos (incluzînd spațiile interastrale cît și corpurile cerești — luna și reflexele luminii ei în special).

Prezența neutră, în afara oricărui determinant, a elementelor din cadru este exclusă. Întreaga atmosferă este siderată ; spiritualizată, materia pierde din picturalitate, se transfigurează, integrîndu-se tonului dominant, de elevată aspirație. Analiza cîtorva contexte în care cele două metale apar ca determinante pune în valoare o pluralitate de sensuri, rod al unei fantezii deosebit de creatoare. Reflexele lor specifice le fac inseparabile în constituirea unei atmosfere feerice : „Aerul tot era de lumină de aur — totul era lumină de aur, amestecat cu gemetul lin și curat al arpelor de argint în mînele unor îngeri ce pluteau în haina de argint..." [78]. În cadrul ambianței nocturne, aureolînd personajele, acest rol îl deține luna : „Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur" [79].

Element constitutiv al atmosferei mirifice, aerul se dovedește, în cadrul în care evoluează eroii, deosebit de sensibil și permeabil la nota afectivă dominantă a peisajului. În paradisul selenar al eroilor din *Sărmanul Dionis*, „aerul cel alb *rumenea* de voluptatea cîntecului" [80]. Venirea lui Făt-Frumos, după îndelunga sa pribegie, nu lasă indiferent nici aerul : „Lumea-l crezuse mort pe Făt-Frumos, și de aceea, cînd se împrăștie faima venirii lui, ziua-și *muie aerul în lumină de sărbătoare*" [81].

Dacă în poezie căutările și reușitele eminesciene ale începuturilor coexistă cu vizibile influențe din Alecsandri și Bolintineanu, firești pentru perioada debutului, proza, în schimb,

Scanned with OKEN Scanner

nu poate fi raportată la realizările epice ale literaturii române de atunci. Cu atît mai puțin o putem face în cadrul acesteia, în privința relevării sentimentului naturii. Ea reprezintă o culme greu de explicat în secolul său, dacă o asociem înaintașilor sau, cu excepția lui Macedonski (remarcabil poet și în proză), succesorilor.

Rupînd cu tradiția stagnantă a peisajului, fundal decorativ, localizator, autorul *Sărmanului Dionis* ridică la nivelul înaltei arte peisajul „état d'âme", întrezărit rareori în epica antecesorilor sau contemporanilor săi ; dar spre deosebire de mulți din romanticii europeni, nu rămîne la acesta.

Purtînd pecetea diverselor valori ale sensibilității, peisajul eminescian capătă — pe parcursul unor lucrări ca *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlà* — anumite compliniri ideative. Sentimentele care îl pătrund îi determină nu numai o configurație pasională ci și neliniștea problemei filozofice, implicită și fundamentală textului. Laitmotivul existențial din *Avatarii faraonului Tlà* determină în consecință o anumită viziune peisajului : forme și volume, cromatica, raportul dintre elementele statice și cele ale mișcării, — toate concordă în relevarea acestuia.

Echivalentului peisaj-pasiune i se adaugă astfel un altul, cel al peisajului-gîndire, în care elementele acestuia sînt preponderent subsumate relevării ideii.

Creator în procesul de sensibilizare și adîncire morală a peisajului, a unei adevărate game a afectelor umane, Eminescu este implicit autorul unei adevărate tipologii peisagistice ; putem vorbi, începînd cu proza, de un peisaj fantastic sau oniric, de un peisaj simbolic (subsumat „ideii") sau mai rar, de unul în accepția realismului epic tradițional, din primele opt decenii ale prozei românești a secolului al XIX-lea.

Personalitate puternică, autorul *Sărmanului Dionis* își pune pecetea pe majoritatea „motivelor" sau modalităților de relevare a sentimentelor naturii.

Omniprezența fluxului magic al clarului de lună se constituie în cadrul unei imagini particulare a nocturnului.

Elementul fantastic, imanent geografiei „reale", se realizează și el în cadrul unei formule proprii, originală față de valorile autohtone, dar și în raport cu proza de acest profil a romantismului european.

Scanned with OKEN Scanner

Aspirațiile spre înălțimile celeste ale eroilor sînt indisolubil legate de solilocviile lor interioare. Vocația cosmică, specifică și ea universului poetic eminescian, se conjugă implicit cu explorarea pasionată a celuilalt cosmos, al interiorului uman.

Sînt aspecte care conferă prozei eminesciene o anumită autonomie valoric-artistică în cadrul întregului ansamblu al creației genialului poet. Departe de a fi numai o punte spre strălucirile poeziei viitoare, proza eminesciană demonstrează, prin ea însăși, în relevarea sentimentului naturii, o incontestabilă, unică valoare.

NOTE

1 G. Călinescu : *Opere,* Ed. Minerva, București, 1970, vol. 13, p. 349.

2 *Ibidem.*

3 Eminescu : *Proza literară,* ed. cit., p. 150.

4 *Ibidem,* p. 9.

5 *Ibidem,* p. 142.

6 *Ibidem.*

7 *Ibidem.*

8 *Ibidem,* p. 5.

9 *Ibidem,* p. 42.

10 Tudor Vianu : *Arta prozatorilor români,* Editura pentru literatură, București, 1966, vol. I, p. 140 („Pe Alecsandri îl interesa suprafața pitorească a lucrurilor ; pe Eminescu, adîncimea lor morală, expresiunea lor").

11 Sublinierile în text, din cuprinsul acestei lucrări, ne aparțin. Sublinierile autorilor citați vor fi marcate în consecință „s. a.".

12 Eminescu, *op. cit.,* p. 216.

13 M. Eliade : *Insula lui Euthanasius,* Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943, p. 7.

14 Eminescu : *Proza literară,* p. 78.

15 M. Eliade, *op. cit.,* p. 8.

16 Idem.

17 Eminescu, *op. cit.,* p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

18 G. Călinescu : *Opere*, Ed. Minerva, București, 1970, vol. 13, p. 356.

19 Zoe Dumitrescu-Bușulenga : *Valori și echivalențe umanistice*, p. 198.

20 Eminescu, *op. cit.*, p. 100.

21 *Ibidem.*

22 *Ibidem.*

23 *Ibidem*, p. 99.

24 Marcel Brion : *Arta fantastică*, p. 21.

25 Eminescu, *op. cit.*, p. 82.

26 M. Eliade, *op. cit.*, p. 21.

27 Zoe Dumitrescu-Bușulenga : *Valori și echivalențe umanistice*, p. 215.

28 Eminescu, *op. cit.*, p. 197.

29 Tzvetan Todorov : *Introduction à la littérature fantastique*, p. 14.

30 *Ibidem*, p. 46.

31 Eugen Simion, *op. cit.*, p. 163.

32 Cf. și Const. Ciopraga : *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973, p. 107-108.

33 Eugen Simion, *op. cit.*, p. 296.

34 Eminescu, *op. cit.*, p. 78.

35 Roger Caillois : *În inima fantasticului*, în românește de Iulia Soare, cuvînt introductiv de Edgar Papu, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 65.

36 Marcel Brion : *Arta fantastică*, p. 26-27.

37 Eminescu, *op. cit.*, p. 51.

38 *Ibidem.*

39 *Ibidem.*

40 Cf. Adrian Marino : *Fantasticul*, în *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 661.

41 Eminescu, *op. cit.*, p. 224.

42 Mircea Eliade : *Insula lui Euthanasius*, ed. cit.

43 Marcel Brion, *op. cit.*, p. 329.

44 Cf. Ignaz Vitalis Troxler, citat după Albert Béguin : *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, București, 1970, p. 135.

45 Eugen Simion, *op. cit.*, p. 286.

46 Eminescu, *op. cit.*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

47 Cf. şi Ignaz Vitalis Troxler, după Albert Béguin, *op. cit.*, p. 135.

48 Eminescu, *op. cit.*, p. 51.

49 *Ibidem.*

50 Albert Béguin, *op. cit.*, p. 261.

51 Paul Van Tieghem, *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, A. G. Nizet, Paris, 1960, p. 127.

52 Novalis : *Werke und Briefe*, Insel Verlag, Leipzig, MCMXLII, p. 40.

53 *Ibidem.*

54 Athanase Joja : *Logos şi ethos*, Editura politică, Bucureşti, 1967, p. 289-290.

55 Cf. Const. Ciopraga : *„Nocturnul" în opera lui Eminescu* în vol. *Studii eminesciene*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965, p. 303.

56 Situaţia îi oferă lui Eminescu prilejul unei prezentări impresionante a cerului Egiptului, descriindu-l fără să-l fi cunoscut la faţa locului. Cf. în acest sens cerul Egiptului în viziunea lui Théophile Gautier (*Le roman de la momie* — 1857) sau mai recentul capitol închinat artei Egiptului antic din *Istoria artei* a lui Elie Faure.

57 Eminescu, *op. cit.*, p. 216.

58 Idem, p. 217.

59 *Ibidem*, p. 62.

60 Cf. *Ibidem*, p. 29.

61 *Ibidem*, p. 69.

62 *Ibidem*, p. 325.

63 *Ibidem*, p. 93.

64 *Ibidem*, p. 44.

65 *Ibidem*, p. 7.

66 *Ibidem*, p. 145.

67 *Ibidem*, p. 27.

68 Al. Dima : *Motivul cosmic în opera eminesciană*, ed. cit., p. 268-270.

69 Novalis, *op. cit.*, p. 420.

70 Eminescu, *op. cit.*, p. 53.

71 Idem, p. 201.

72 *Ibidem*, p. 87.

73 *Ibidem*, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

74 *Ibidem*, p. 203.
75 *Ibidem*.
76 *Ibidem*, p. 23.
77 *Ibidem*, p. 202.
78 *Ibidem*, p. 168.
79 *Ibidem*, p. 7.
80 *Ibidem*, p. 53.
81 *Ibidem*, p. 22

Scanned with OKEN Scanner

PICTURALITATEA NATURII : BARBU DELAVRANCEA

Situație ciudată la prima vedere ; punînd în discuție sentimentul naturii la Delavrancea, ne raportăm mai degrabă, datorită varietății și profunzimii exemplelor, la scrisorile sau chiar la cronicile lui de artă decît la descrierile din opera literară propriu-zisă.

Scriitorul cu o statornică nostalgie a ținuturilor vrîncene, locuri de obîrșie ale strămoșilor săi, era un transferat, la o a doua generație, din mediul rural. Stabilirea tatălui în mahalaua Vergului nu constituia o rupere totală de practicile rurale, dată fiind înfățișarea semirurală a periferiilor, dar și ocupațiile localnicilor acestora. [1]

Dezacordul dintre această lume — aparținînd, la vremea copilăriei autorului, ariei de cercetare a bunurilor folclorice — și mediul urban burghez se va resimți mai tîrziu la scriitorul însuși, aparținînd prin cultură și situația sa în societate, altei trepte a ierarhiei sociale. Chinurile, jignirile și crizele sufletești ale „bursierului“ sau „trubadurului“ reies din acest proces de neasimilare, sau de asimilare forțată la o altă lume, împletind sentimentul unei brutale dezrădăcinări sociale cu o nostalgie acută a rusticității. Oroarea „trubadurului“ față de noxele civilizației, reacția lui față de cărțile care l-au răpit lumii copilăriei pentru alta care, sufletește, nu era pregătit, poate fi asociată în epistolele scriitorului Delavrancea cu visul rousseauist al regresiunii în natură. Este jindul permanent al bucuriilor simple, elementare, al contactului tactil cu natura : „Ce bine ar fi fost — scria autorul — să trăiesc desculț, să mor desculț, să trăiesc cu basmele și iluziile ignoranței și ale sărăciei, să mă culc pe bozii și nalbă și iarna să îmbrățișez o sobă care abia îți dezmorțește oasele“ [2]. În acest

complex de împrejurări trebuie să înțelegem reacțiile anticitadine ale autorului : „O să vi se urască și vouă, dacă nu vi s-a urît încă, de civilizația meschină și diformă a orașelor mari“ [3]. Scîrbit de inechitățile vieții, scriitorul visa tihna retrasă a orașului de munte : „Aș fi fost poate mai bine un supleant într-un orășel retras ca Cîmpulung. Acolo, departe de zgomotul barbar al civilizațiunei schiloade, departe și de vanitatea ce plesnește pe buzele ambițioșilor și a dobitocilor, și departe de ticăloșiile bunei creșteri și a distinsei educațiuni aș fi trăit departe de curentul procopselii și al minciunii.“ [4] Natura pe care o iubea cu o mărturisită pasiune îi apare lui Delavrancea ca un ansamblu unitar, armonios și reconfortant : „În mijlocul naturii e o armonie, un amestec de culori și sunete, de accidente și liniște, de profunditate și simplu [...] încît orașele cu construcțiile lor gigantice rămîn naive și canolii murdare și obraznice pe lîngă «valea Mușii» din Muscelul Cîmpulungului, pe lîngă peștera Bucegilor...“ [5]. Se conturează astfel motivul regresiunii în natură și în mediul rustic, motiv din ce în ce mai vizibil reprezentat în a doua jumătate a secolului trecut. După Unire, V. Alecsandri se retrăgea (pentru scurt timp) la Mircești, C. Negri la căsuța și livada sa din Tg. Ocna ; Al. Macedonski, cîțiva ani mai tîrziu, relua în discuție visul vieții rustice din epoca romană, făcînd o paralelă între aceasta și societatea noastră ; Delavrancea însuși citează, în scrisoarea de mai sus, versuri din *Viața la țară* a lui Depărățeanu.

Perimetrul ales de scriitor este cel al împrejurimilor Cîmpulungului Muscel, unde el și prietenele Margareta Miller Verghy și Marya Lupașcu își petreceau vacanțele. Era o regiune a „muscelelor“ ce precedau munții, similară poate celei din ținutul strămoșilor oieri din Vrancea. Bucureștean, ca și alți scriitori munteni, Delavrancea nu va face loc în opera sa cîmpiei ci acestei regiuni de munte. Este perimetrul unora din creațiile sale literare *(Sultănica, Zobie)* și zonă a sensibilității scriitorului.

Din Parisul studiilor sale, același Paris al luminii și artelor dar și al zidurilor sumbre, care vor determina mai tîrziu viziuni de coșmar în poezia lui O. Goga, nostalgiile scriitorului vizau pe excursioniștii regiunii de munte amintite : „Cîtă liniște, cîtă franchețe, cîtă odihnă, cîtă armonie n-aveți voi de simțit ; cîte culori, cîte peisaje, cîte melodii și cîte griji uitate și cîte ambițiuni ce se sting în fața munților îmbrădați...“ [6].

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul atribuia naturii virtuți rousseauiste. La munte „ochiul e mai limpede și vede mai bine, mirosul devine mai fin, și deosebește fiece parfum de floare, capul mai liniștit, mintea mai mare și simțul mai emoționat, mai viu, mai delicat, mai poetic...“ [7]. Indiferent dacă Delavrancea a citit sau nu, pînă în momentul cînd scria aceste rînduri, *La nouvelle Héloïse* de Rousseau, analogiile sînt evidente : „...les plaisirs y sont moins ardents, les passions plus modérées. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime“ [8].

Ne-am fi așteptat la Delavrancea, personalitate de complexă și puternică vibrație în fața naturii, la numeroase apariții descriptive ale acesteia în opera sa. În realitate, ele sînt în general rare, într-o proză dealtfel destul de restrînsă în cadrul activității sale, în care literatura a cedat, de cele mai multe ori, locul strălucitului autor al discursurilor parlamentare.

Sensibilitatea scriitorului este o sensibilitate picturală, cu predilecție orientată spre efectele de lumină și culoare. Reeditînd vag un procedeu popular existent și la Creangă, peisajul se realizează prin enumerare : „Fînul de leandră, de mărgărintă, de trifoi cu vlăstare învoalte, de măzăriche vîrtojită, să mișca în valuri ușoare, ca o pînză îmbrebenată cu flori. Scînteieoarele se ridicau cu vîrful roșu. Drăgaica stufoasă răspîndea, pripită de soare, un miros ca floarea de tei. Lumînărelele, drepte și bățoase, întreceau fînul și stau de streaje, din pas în pas, cu flori galbene și bătute p-același picior.“ [9] Ansamblul se constituie din siluetele izolate ale plantelor. Delimitării prin virgule îi urmează (atunci cînd scriitorul acordă mai multă atenție plantei menționate) o alta prin puncte. Fără a fi rigide, liniile desenului sînt de o claritate și o precizie stăruitoare ; lor li se asociază, de la caz la caz, tentele de culoare. Este o tehnică pe care scriitorul, care era și desenator, o va utiliza în cunoscutul său autoportret din 1885.

Același procedeu, în care liniile primesc complinirile culorii, se observă în delimitarea planurilor : „Mușcelele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile, în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări și de corcoduși. Vuiet surd să încovoaie pe după dealuri și să pierde în văi adînci. Cerul e ca leșia. Cîrduri de corbi, pridídite de vînt, croncăie, căutînd spre păduri. Viscolul se întețește. Vîrtejele trec dintr-un colnic într-altul. Și amurgul sărei se întinde ca un zăbranic

Scanned with OKEN Scanner

sur.“ [10] Singurele culori sînt cele alb-negru (zăpada ; iar pe de altă parte, estompate în albul hibernal, reperele opuse — desemnate prin tulpini *fumurii, „ca leșia“, „cîrduri de corbi“*, „zăbranic *sur“*). Contrastul ce se realizează va fi unul valoric (luminos-întunecos), nu unul cromatic. În lipsa unei cromatici variate (peisajul hibernal se excludea acestei situații) picturalul reiese din creionarea diferențiată a formelor. Atît reperele geografice (văile, pădurile, „muscelele“), cît și întruchipările mirifice ale zăpezii („flori de zarzări și de corcoduși“), subliniază prin formele lor exterioare o reală plasticitate. Sînt mijloace care aparțin pictorului. Ele vor fi utilizate de un scriitor care realizase și el peisaje, modelase în lut, dar mai ales desenase. Cine le privește, pe cele mai bune dintre ele, surprinde un adevărat talent. Lectura cronicilor de artă ale tînărului Delavrancea (trimise din Paris în 1885 ziarului *România liberă)* dezvăluie un perfect bun gust și intuiții sigure în descoperirea talentelor și ierarhizarea valorilor. Toate ne completează o imagine, cea a artistului plastic și a criticului de artă, trezind în noi regretul nerealizării lui.

Trăsătura de bază a peisajelor lui Delavrancea va fi dealtfel picturalitatea și nu policromia [11] ; distincte, cele două noțiuni nu se pot confunda.

Sobru, în cele două peisaje amintite din *Sultănica* (1885), cadrul naturist cîștigă cromatic în lumina soarelui. Delavrancea are fascinația luminii solare. Ea îl va integra, prin cele cîteva pagini în care această situație este evidentă, spiritelor solare ale literaturii noastre. Peisajul saturat de lumină și culoare al Italiei (cunoscută în 1882, revizitată în 1883 și 1908) repetă asupra lui influențe pe care le suferise mai înainte și Al. Macedonski. „Leagănul luminii și al geniului“, cum o caracterizase într-un articol [12], îi inspirase dealtfel cea mai „colorată“ povestire *(Fanta Cella* — 1884). Țărmul mării Adriatice este un „colț fericit al lumii“, „aurit de soare“ [13], „al frumuseților de basm“ : „Cerul mi se părea aproape ca un tavan azuriu ; podoaba grădinilor din Miramare, ca un vis de care ne apropiam ; viața, ca o vecinicie“ [14].

La un an de la apariția nuvelei *Sultănica, Fanta Cella* accentuează, într-o viziune impresionistă, o adevărată vrajă a luminii. Cel care își atribuie o „patimă“ de lumină și căldură“ [15] surprindea reflexele luminii solare asemeni pînzelor impresioniste pe care le comenta subtil în cronicile trimise

Scanned with OKEN Scanner

în țară : „Privirile i-alunecau pe poteca de argint trasă de soare peste velința mării mișuită de colori“ [16]. În consens cu peisajul, chipurile pescarilor exultă de vitalitate : „Mușchii lor de aramă se umflă, mînecele trosnesc ; chipurile lor, torturate de opintire, se-nvioresază“ [17] ; preferința, vădită, pentru spectacolul luminii solare îl duce la urmănirea consecințelor acesteia asupra culorilor, preocupare ce-l alătură lui Macedonski : „Castanii sălbatici au înfrunzit de-un verde fraged, delicat ; ramurile lor sure par însmărăldate în culori metalice cînd soarele scapă de sub nori și le poleiește cu lumina sa de aur“ [18]. Investigațiile vizează un adevărat proces al apariției și metamorfozelor luminii ; „Sculați-vă uneori, dacă nu puteți totdeauna, pe la 3 ore dimineața și priviți spre răsărit pînă la 7 ; și luați aminte culorile extraordinare ale aurorii ; mai întîi veți zări pe orizont culori nehotărîte, dan imposibil de reprodus prin pensulă și condei : e și smarald, și violet, și portocaliu — și un alb de argint se întinde de la două sulițe în sus de orizont ; pe la patru, patru și jumătate, un foc imens și depărtat se vestejește, fășii slabe de lumină roșetică se resfiră, și nu știi unde sfîrșește, înecîndu-se pe nesimțite în albastrul cerului ce devine mai pronunțat.“ [19]

Scriitorul este un descriptiv pentru care natura există în primul rînd ca spectacol vizual ; de aici predilecția pentru picturalitatea formelor. Refugiu reconfortant pentru citadinul obosit, natura sălbatică devine un ideal mărturisit [20] ; contactul cu ea suscită exclamația admirativă. Frecvent, aceasta se convertește într-o adorație mută a naturii, care-i întrerupe activitatea și-i alungă gîndurile. „Dacă frumusețea naturii — constată scriitorul în *Zobie* — deșteaptă închipuirea, bogăția ei năbușește orice tresărire a omului.“ [21]

Raportarea peisajelor rămîne însă precară. A considera ca trăsătură de bază a peisajului naturii la Delavrancea adeziunea sa la „drama omului“, cum consideră Emilia Șt. Milicescu [22] în prefața ediției amintite, înseamnă a exagera nejustificat un aspect propriu doar povestirii *Șuer* (1884). Aici, năprasnicul sfîrșit al haiducului Șuer, sincronizat cu deslănțuirea stihiilor naturii, stă sub semnul retorismului romantic. În *Sultănica* și *Fanta Cella* natura nu este decît un cadru (în sensul strict în prima, mai adecvat în cea de a doua lucrare). Peisajul cu care debutează *Sultănica,* de o candoare hibernală, ne plasează pe meleagurile acțiunii ; peisajul cu care se încheie nuvela va fi

Scanned with OKEN Scanner

indiferent la stările sufleteşti acute ale eroinei. Imaginea finală, de o splendoare estivală a frumuseţii naturii, este străină de suferinţele Sultănicăi. Imaginea belşugului subliniază şi ea dezacordul : „Ogrăzile de prune şi mere se îndoiau sub greutatea pometului [...] Era un an cît cinci“ [23]. Pentru o fiinţă ca Trubadurul, de un pesimism atroce, natura apare ostilă, adăpostind intenţiile malefice : „Colorile vii şi fermecătoare, mirosurile fără de seamăn de plăcute sunt nişte nerușinate momeli cu care natura atrage şi azvîrlă în luptă turmele de vietăţi pătimaşe şi proaste“ [24]. Este şi motivul pentru care Trubadurul se izolează într-un dublu refugiu — din societate dar şi din natura reală. Piedică în calea acestei aspiraţii, lumina zilei este evitată : „Acum, la gura sobii, în mijlocul nopţii, la slabele clipiri ale cărbunilor somnoroşi, îmi trăiesc adevărata mea viaţă. La lumina soarelui, laşitatea, cruzimea şi prostia oamenilor mă fac să crez că-mi mistui viaţa într-un vis nefericit.“ [25] Începe transferul într-o altă lume ; lumea reală dispare, redusă la contururi vagi („cenuşii, alburii“), la esenţe : „nişte linii subţiri, ideale, cari se clatină, se amestecă, se duc şi se sting într-un nimic fără hotar...“[26] ; prinde viaţă un paradiziac peisaj imaginar : „Acum în întuneric, mi-apare o realitate vie a închipuirii, cu mult mai frumoasă şi mai blîndă. Grădinile înflorite, aleele verzi şi stufoase, apele care se mlădie şi curg în albiile lor, păsările cari se ceartă voios şi în felurite glasuri, oamenii cari se mişcă fără zgomot plutesc într-o muzică nepomenit de dulce şi se rotesc într-o mişcare atîta de moale, încît străzile parcă sunt aşternute cu catifea“ [27].

În receptarea peisajului, *Trubadurul* indică o poziţie aparte, particulară şi, deşi în legătură cu crizele sufleteşti ale autorului, oarecum izolată în cadrul viziunii generale a naturii din opera lui Delavrancea. Este un aspect interesant care ne aduce aminte, prin anumite aspecte (cel al recluziunii şi al elogiului nopţii), de poziţia extremă a romanticilor germani (Novalis — *Hymnen an die Nacht).*

În ansamblul ei, viziunea naturii la Delavrancea este diversificată — greu de redus la un numitor comun. Integrarea ei la aria de receptivitate romantică a peisajului necesită anumite precizări. Sigur, solidaritatea om-natură, de obîrşie folclorică, nu se poate generaliza — cum s-a făcut. Direcţiile principale ale viziunii naturii — aşa cum acestea reies din proza scriitorului — vor fi — dat fiind şi numărul restrîns de pagini

Scanned with OKEN Scanner

ale acesteia — abia schițate. Este clară, precis conturată picturalitatea lumii de linii, suprafețe și volume care alcătuiesc peisajul. Scrisorile, unele cronici de artă (investigații uimitoare în analiza viziunii naturii din *Pădurea de fagi* a lui Ion Andreescu, ale cărui sclipiri de geniu le-a intuit primul) și alte documente care nu pot intra decît tangențial în vederile lucrării noastre, indică posibilități superioare celora reliefate în paginile scrise — posibilități care nu au mai fost fructificate.

NOTE

1 Cf. prefața Emiliei Șt. Milicescu la Barbu Delavrancea : *Opere*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de..., Editura pentru literatură, București, 1965, vol. I, p. VIII-IX. Toate citatele din cadrul acestui capitol au în vedere volumele I-VIII ale acestei ediții.

2 Scrisoare către Elena Miller Verghy, din Paris, 2 XI 1882, citat reprodus după notele Emiliei Șt. Milicescu la Barbu Delavrancea, *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 346.

3 Scrisoare către „mamițica [Elena Miller Verghy], Henry, Koka, Marya" din Paris, 18 VII 1882, după I. E. Torouțiu : *Studii și documente literare*, Institutul de arte grafice „Bucovina", București, 1934, vol. V, p. 341.

4 Dintr-un fragment de scrisoare (restul lipsește) reprodus de I. E. Torouțiu, ed. cit., vol. V, p. 348.

5 Scrisoare către Elena Miller Verghy din Paris, 23 IX 1882, după I. E. Torouțiu, *ed. cit.*, vol. V, p. 350-351.

6 Scrisoarea citată mai sus din Paris, 18 VIII 1882 (după I. E. Torouțiu, ed. cit., vol. V, p. 342).

7 *Ibidem.*

8 J.-J. Rousseau : *Oeuvres complètes* de..., Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1885, tome quatrième, p. 51.

9 Barbu Delavrancea, *op. cit.*, vol. I, p. 23.

10 *Ibidem*, p. 2.

11 G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.R.L.A., București, 1941, p. 501-509.

12 B. Șt. Delavrancea : *Reamintiri din Italia*, în *Voința națională*, XIII, nr. 3398, 31 III 1896, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

13 B. Șt. Delavrancea, *op. cit.*, vol. I, p. 29.

14 *Ibidem*, p. 33.

15 Scrisoare către „Henry, Zoe, Margot, Marya", din Luxemburg, 1 aprilie 1883, Paris, după I. E. Torouțiu, ed. cit., p. 391.

16 Barbu Șt. Delavrancea, *op. cit.*, vol. I, p. 31.

17 *Ibidem*, p. 29.

18 I. E. Torouțiu, *ed. cit.*, vol. V, p. 390.

19 Scrisoare către Elena Miller Verghy, Henry, Koka, Marya, din Paris, 18 VII 1882, după I. E. Torouțiu, ed. cit., vol. V, p. 343.

20 „Nu e decît natura sălbatecă pe care o admiră. Muscelele încărcate de fînețe și bălării dintre Curtea de Argeș și Cîmpulung *e un ideal pentru mine.*" (Scrisoare către Elena Miller Verghy din Paris, 15 V 1882, după I. E. Torouțiu, ed. cit., vol. V, p. 335.)

21 Barbu Delavrancea, *op. cit.*, vol. I, p. 101.

22 Barbu Delavrancea, prefața ediției citate, vol. I, p. LXXX.

23 Barbu Delavrancea, *op. cit.*, vol. I, p. 21.

24 *Ibidem*, p. 134.

25 *Ibidem*, p. 145.

26 *Ibidem*, p. 146.

27 *Ibidem*, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

EVAZIUNEA ALPESTRĂ : CALISTRAT HOGAȘ

CĂLĂTORUL ROMANTIC

Calistrat Hogaș, așa cum apare în proza sa, se integrează structural tipologiei călătorului romantic, erou al unei vîrste literare la noi încă în vigoare la data la care autorul călătorea și-și nota impresiile din excursiile sale : va desemna astfel o anumită tipologie, devenită, de mai bine de un secol și jumătate, frecventă în lumea călătorilor europeni. Firește secolul nostru, secol al urbanizării neîncetate, al extensiei pe plan mondial a perimetrului industrial în dauna celui natural, nu a făcut decît să-l sporească, accentuînd dimensiunile unei permanențe.

Dacă boierii de la 1828, stingheriți de eforturile unei călătorii spre feredeiele Borsecului [1], vor fi fost sensibili, presupunem, la cîte o „romanticească priveală", scriitorii de după 1840 descind din vehicul escaladînd versantele muntelui ; unii din ei vor avea, înfiorați, beția înălțimilor. Totuși călătoria lui C. Bolliac pe crestele Caraimanului va fi, pentru acest timp, în mare măsură o excepție. [2] V. Alecsandri este tipul de călător romantic cel mai reprezentativ pentru această epocă. „Plimbarea" sa în munți, ocolind eforturile, vizează, la poalele munților, nu atît priveliștile montane văzute de cele mai multe ori sub aspectul lor general cît o anumită zonă umană păstrătoare a tradițiilor naționale, de cele mai multe ori aceasta avînd în *O primblare la munți* întîietatea. Alecu Russo ar reprezenta în acest sens o excepție, nefructificată însă pe deplin. Calistrat Hogaș este primul și în mare măsură pe plan artistic singurul care acordă în paginile sale întîietate naturii, în speță muntelui — nu atît clocotului său geologic cît splendidului său înveliș vegetal fremătînd de o uimitoare vitalitate. Zgomotul talazurilor unui rîu de munte sau susurul izvoarelor, zumzetul

Scanned with OKEN Scanner

nenumăratelor gîngănii văzute sau nevăzute, ciocănitul singuratic al unei păsări, șuierul vîntului prin cetini recompun, multisenzorial, părțile unui adevărat oratoriu. Uneori prin cîntecul greierilor adie infinitul ; întregul peisaj s-ar sustrage temporal dacă jovialul drumeț, turist modern, nu ne-ar aduce, prompt și cu simțul umorului, la realitate. Sînt la Hogaș pagini care vor prefigura, prin complexul lor senzorial și capacitatea de a-l subsuma unui sentiment, pe acelea în alte tonalități ale viitoarelor simfonii sadoveniene.

Hogaș devine, într-adevăr, călătorul romantic prin excelență. Entuziast, apelul muntelui din proza lui Hogaș succede vechiului îndemn al *Daciei literare*. În spiritul acesteia scriitorul se adresa auditoriului său : „Istoria noastră nu e plină de fapte mărețe, care ne-ar înălța și înnobila sufletul ? Munții noștri nu au destule legende spre a ne nutri imaginațiunea ?“ [3] Condiția sa de turist aparține însă unei alte epoci decît aceea a deceniului cinci-șase, deceniu căruia îi aparțin multe din călătoriile în munți ale pașoptiștilor. Înfățișarea de excursionist a autorului *Amintirilor dintr-o călătorie* prelungește pe aceea a pașoptiștilor, dar îi adaugă unele elemente noi, necunoscute acestora, care-l integrează receptivității moderne a naturii. Prin vastitatea registrului senzorial, prin bogăția fondului de idei și sentimente al operei sale, Hogaș devine cel mai complex ilustrator al peisajului de munte în literatura română din secolul al XIX-lea.

Între 1869 și 1900 au loc cele mai multe excursii în munți ale lui Calistrat Hogaș. Anii de profesorat de la Alexandria (1886-1891) împart perioada în două. Primele excursii în munți determină, constată Const. Ciopraga, „adevăratul debut literar al lui C. Hogaș“ [4]. Entuziasmului primelor excursii le va urma o statornică reluare și meditare asupra imaginilor acestor experiențe. Este de presupus că după 1890 scriitorul își adîncește experiențele. O fotografie de pe Ceahlău (1896) surprinde aceasta ipostază. Răgazul unui popas îl găsește adîncit în sine, limpezindu-și parcă emoțiile încercate. Primelor pagini ale *Amintirilor dintr-o călătorie* — apărute între 1882-1884 în revista *Asachi* din Piatra-Neamț — le urmează altele de o valoare literară superioară, din *Pe Șeștină* (1894), *Spre Nichit* (1907), începutul și finalul lucrării *Părintele Ghermănuță* (1908) ; ele vor culmina cu acea imagine polifonică a naturii, unică în felul ei în literatura română din secolul al XIX-lea — *Singur* (1909).

Scanned with OKEN Scanner

Contactul cu natura reprezenta o condiție *sine qua non* a existenței scriitorului. Ieșirile dese în natura de la marginile orașului completau sau înlocuiau (atunci cînd excursiile în munți nu se puteau face) peregrinările de lungă durată : „Uneori pleca de dimineață și hoinărea toată ziua prin singuraticele văi și dealuri din apropierea orașului“ [5]. Scriitorul era — își amintește fiica sa — „un nesăturat de soare, lumină și aer“ [6].

Afirmîndu-și în întreaga sa viață un interes constant și pasionat pentru peisajul de munte — întinderile cîmpiei nu l-au atras, ca profesor la Alexandria l-au interesat prea puțin împrejurimile — Hogaș indică prin însuși obiectul călătoriei sale apartenența la preferințele naturiste romantice. Călătoria nu presupunea un itinerar prestabilit. Scriitorul mărturisea că se lasă în „voia slobodă a pornirilor mele de sălbatec“. Este un lucru pe care nu l-ar fi făcut în excursiile sale Al. Odobescu, dornic mai degrabă a se lăsa pradă reveriilor [7] din confortul jilțului său. Dacă viziunea naturii marchează la cei doi scriitori, dincolo de cărturărismul lor specific, interesante afinități — consecințe ale aceleiași poziții moderne în fața naturii — situația și preferințele lor în cadrul acesteia diferă radical. Spre deosebire de Al. Odobescu — mai comod —, Hogaș este mai aproape de condiția turistului actual. Peregrinul nemțean are plăcerea de a călători pe propriile-i picioare [8], voluptatea rară de a avea contact direct cu solul, de a simți clocotul din străfunduri al stîncilor, de a simți furia talazurilor învrăjbite cu stîncile, ale rîului de munte, de a urmări extaziat dar lucid în același timp farmecul unic al dezlănțuirii stihiilor. Îngrijorarea părintelui Ghermănuță devine comică pentru un astfel de drumeț : „că, doar, n-am plecat de-acasă — îi replică acesta — cu gîndul să merg pe drum bătut și nici n-am făcut învoială cu stihiile ca să-și ieie căciula dinaintea mea...“ [9]. Într-un secol în care umbreluțele îndantelate evitau, în calea razelor solare, bronzarea (considerată vulgară) iar paloarea pielii era socotită „interesantă“, Hogaș, ca și un turist modern, exultă simțind „prin toți porii ființei mele, lumina și căldura binefăcătoare a cerului“ [10]. Scriitorul întruchipează astfel, în secolul al XIX-lea românesc, în cel mai înalt grad pasiunea pentru natura sălbatică, văzută în puritatea ei elementară în care omul s-a amestecat mai puțin ; voluptățile gastronomice se integrează aceleiași preferințe — uneori fățișe — spre ele-

Scanned with OKEN Scanner

mentar. Eroii își apropie strămoșii, simțind plăcerea de a mînca fără furculiță bunătățile pămîntului, necomplicate și nesofisticate de o gastronomie pedantă — bucuria ciupercilor fripte pe cărbuni sau a boiștenilor și zglăvoagelor sărate, devorate cu tot cu frunzele de podbal în care erau învelite. În această situație era firesc ca podul cu fînul mirositor să fie preferat în fața iatacului plin cu perne și mîndre lăicere al părintelui Ionică. Cazul autorului este cel al unui citadin în fața unor voluptăți compensative, nu mai puțin al instinctului multisecular al unui „suflet de păstor transhumant" ce-și simte în vine „circulînd un sînge acru și sălbatic" [11]. Constatările lui Vladimir Streinu, dincolo de unele exagerări, coincid în acest sens cu punctul nostru de vedere : „El este un orășean, cu pălărie calabreză și pelerină romantică, dar în opinci, care face băi de primitivism. Se declară rustic, fără să fie, numai din pornire literară ; [...] aspiră, în sfîrșit, la toate formele vieții elementare tocmai pentru că e departe de ele." [12]

„Sălbăticia" autorului este firește romantică, ca și plăcerea, frecvent mărturisită, a regăsirii inéditului prin aventurarea în necunoscut : „...mă lăsai la pronia întîmplării, un fel de zeitate oarbă, dar care vede mult mai bine decît zeitățile cu ochi și cu care totdeauna m-am înțeles ca și cu un vechi și credincios prieten" [13]. Pustietatea peisajului nu-l neliniștește : „Și de unde mă așteptam ca fiorii reglementari de groază ai pustiului și ai singurătății să-mi străpungă inima cu un fier aprins, dimpotrivă, o liniște senină, un soi de cerească beatitudine îmi cuprinse ființa mea întreagă..." [14]. Autorul însuși își motivează preferințele : „Și de ce n-ar fi fost așa ? Oare nu scuturasem eu de pe suflet și de pe inimă grijile cicălitoare și ridicule ale vieții de toate zilele ?" [15]

Natura constituie astfel pentru scriitor prilejul unei desferecări din traiul cotidian. În acest sens, peste ani, fiica scriitorului nota : „Dezamăgirile — și a întîmpinat destule — și le alina în mîngîierea ce numai natura cu frumusețile și singurătățile ei ți-o poate da." [16]

Muntele, pădurea vor însemna în primul rînd libertatea : „Nu eram eu slobod să cuget, să simt, să rîd, să plîng, să țip, să mă mișc sau să mă dau de-a tumba în toate chipurile și după toate îmboldurile nestrunite ale propriei mele firi ?" [17] Evazionismul romantic al lui C. Hogaș este revendicativ. Pro-

Scanned with OKEN Scanner

testînd împotriva constrîngerilor și convenționalismului unei epoci artificiale și cosmopolite [18], Hogaș revendică pentru om dreptul liberei sale dezvoltări, împotriva oricărei îngrădiri a manifestărilor firii. La numai un deceniu după Eminescu și într-o formă mai explicită și mai convingătoare ca la Al. Odobescu, autorul *Amintirilor dintr-o călătorie* vede în cadrul natural un remediu al alienării omului. Recluziunea în mijlocul naturii nu duce la un evazionism total. Mistica contopirii cu natura este în mod firesc exclusă. Lipsește patetismul convențional în asemenea ocazii ; efuziunile lirice nu mai au frecvența de altădată, din proza romantismului. Prelungindu-l într-o fază tîrzie, Hogaș era conștient de desuetudinea convențiilor sale. Natura nu-l copleșește și nu constituie un cadru exclusiv al meditației solitare. Priveliștile nu-l sustrag social ; spiritul critic, uneori incisiv, nu-l părăsește în mijlocul încîntărilor acestora. În fața lor, în momentul în care scriitorul romantic gusta și-și prelungea singur, prin conștientă mistificare, farmecul integrării în natură, dus uneori pînă la aneantizare (exemplul prozei eminesciene este în acest sens concludent), Hogaș reprezintă, cu cîteva aparente excepții, o reacție inversă. În fața naturii, acesta gustă sentimentul atotputerniciei sale, orgoliul omului ce domină natura nu numai prin contemplare în actul receptării estetice dar și la propriu, prin escaladarea pieptișă a stîncilor, înfruntarea stihiilor ei, pătrunderea în necunoscut și spulberarea tainelor de sub cetini. În fața unei admirabile priveliști deschise la poalele munților Tazlăului, admirația uimită nu ia forma extazului mistic de care erau cuprinși mare parte din romantici (în speță cei germani). Divinității, centru și principiu al universului, i se substituie însăși persoana scriitorului : „Și peste toată această încremenire strălucită și imensă, ca peste întăile ape ale Creațiunii, un singun spirit mai plutea... era spiritul meu...“ [19]. Sînt aspecte care îl leagă pe Calistrat Hogaș de un rapsod modern al apelor și măreției montane — Geo Bogza.

În vremea în care Calistrat Hogaș călătorea și-și redacta impresiile, romantismul nu-și spusese la noi ultimul cuvînt. Hogaș — sub anumite aspecte — se încadrează și el permanențelor curentului dar într-o fază tîrzie a acestuia, fază în care, alături de vechile valori romantice relevate în cadrul raportului om-natură, întîlnim atitudini noi, prefigurînd o receptare și o viziune modernă a naturii.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în atitudinea față de natură, proza scriitorului nemțean ne relevă, în numeroase situații, un rezervat ce își cenzurează conștient și permanent efuziunile lirice, gustul călătorului-scriitor indică, majoritar, un romantic. Pasiunii statornice pentru peisajul de munte, admirației pasionate a vijeliei torentelor de munte i se adaugă voluptatea (specific romantică) a stihiilor dezlănțuite : „Eu am fost întotdeauna amantul nestrămutat al marilor privelişti ale naturii şi, deşi eram încredințat că nu voi avea nici un punct de razim împotriva dezlănțuirii nebune a puterilor văzduhului, simțeam totuşi în sufletul meu o neînțeleasă mulțumire.“ [20]

OM ŞI NATURĂ

Prefigurînd o stare de spirit romantică în receptarea cadrului natural, autorul *Amintirilor dintr-o călătorie* intuieşte în natură, pe linia vechii solidarități folclorice dintre om şi aceasta, un vechi prieten („şi iarăşi de cîte ori pustiul din suflet nu găseşte un bun prieten în pustiul din natură“) [21]. Peisajul vizat este un peisaj „selon son coeur“ — adecvat sensibilității sale. El nu va fi cîmpia însorită, zona matrice a sufletului clasic : „De cîte ori, şi *mai cu seamă eu,* într-o cîmpie înflorită sau pe malul unui pîrîu cu murmur dulce, nu m-am simțit expatriat ?“ [22] — constata drumețul scriitor pentru care relieful calm, apele domoale, elemente de recuzită specifice gustului clasic, devin monotone, străine afectiv. Preferințele, fără excepție, vor merge — semnificativ pentru structura sa sufletească — spre peisajul alpestru. Munții cu lumea lor fenomenală (magistral surprinsă în *Singur)* vor întruni toate opțiunile scriitorului : „Te salut, bătrînă Hălăucă ! Glasul de peire al vîntului tău de gheață, fîşîitul sec şi aspru al sălbaticelor tale ierburi, nemărginitul deşert al friguroaselor tale înălțimi tălmăceau atît de bine lumea sufletului meu !“ [23]

Ca şi romanticii, Hogaş este conştient de valorile sufleteşti ale peisajului, reflexe ale subiectivității celui care le priveşte. Mai mult, scriitorul „experimentează“, în acelaşi spirit romantic, momente în care „sufletul nostru străbate pînă în cele

Scanned with OKEN Scanner

mai ascunse și tainice fibre ale materiei inerte“ [24]. Penetrată de însuși „curentul viu al propriei noastre cugetări“, natura devine în acest sens „galvanizată“ — „pare a se înfiripa și a trăi în mod inconștient viața scurtă a unui vis sau a unei colosale fantasmagorii“ [25]. Surprindem în acest proces al „galvanizării“ naturii fenomenul permeabilității naturii la sentimentele umane, fenomen specific al viziunii romantice a naturii — de-altfel o permanență a sentimentului naturii — accentuată la maximum în viziunea modernă a naturii.

Integrarea de o clipă nu presupune aneantizarea ființei umane în peisaj. Tăcerii uimite în fața măreției naturii i se asociază concomitent voluptatea evidentă de a o domina prin contemplație și a o supune puterii raționale umane.

Modern în receptarea naturii, scriitorul va rămîne totuși, de multe ori, în procesul de sugerare al valorilor sufletești ale naturii, la stadiul incipient de teoretizare. Consecință directă, elementele de individualizare ale peisajului sînt reduse, rareori concludente. Hogaș, deseori, este mai interesant prin ceea ce *ne spune* despre natură decît ceea ce ne prezintă prin peisaj. Scriitorul preferă să discute, să-și exprime direct stările sufletești, „experiențele“ pe care le încearcă în cadrul raporturilor pe care le are cu natura, decît să le sugereze, integrînd naturii tensiunile, stările și aspirațiile sufletului uman, așa cum o va face M. Sadoveanu sau cum o realizase mai înainte, în manuscrisele prozei, M. Eminescu. Este clară la autorul *Amintirilor dintr-o călătorie* contradicția dintre modernitatea sentimentului și precaritatea mijloacelor — cele mai multe din ele tradiționale — de exprimare a lui [26]. În ultimă instanță, chestiunea în sine nu implică o infirmitate în privința receptării naturii; scriitorul preferă să dialogheze cu natura, atrăgînd atenția asupra calităților pe care i le acordă.

Hogaș este îndestul de echilibrat pentru un proces radical de subiectivizare a naturii. Înainte de a exista pentru sensibilitatea sa, natura are în proza scriitorului existența ei exterioară, ale cărei frumuseți le apreciază direct sau indirect, sugerîndu-le. Natura cu valorile ei și viziunea subiectivă din paginile scriitorului sînt două realități care nu se confundă. Dacă natura poate fi o confidentă, solidară cu omul sau pătrunsă de propria lui simțire, ea constituie în primul rînd o existență

Scanned with OKEN Scanner

obiectivă, o sinteză de valori estetice (pitorescul, grațiosul, sublimul naturii) dar și psihofizice (senzația de sănătate, frust și vigoare) ; toate împreună reconfortează fizic și spiritual, dînd omului acea impresie dominantă de libertate, de desferecare din chingile vieții cotidiene, pe care o procură peisajul. Am accentua în acest sens, la scriitor, plăcerea de a trăi în sînul naturii, acel sentiment de „bien-être", de confort spiritual, de liniște sufletească, pe care îl are viața de țară [27] — aspect familiar citadinului încă din literatura greco-latină, ai cărei clasici scriitorul îi cultiva : „E așa de dulce să chemi somnul în murmurul apelor, în răcoarea verde a luncilor, sub mîngîierile moi ale vînturilor !" [28]

Evident, o discuție asupra sentimentului naturii din proza lui Hogaș trebuie să țină seama de configurația mai temperată a scriitorului, la care avînturile lirice se grefează pe un fond echilibrat, reflex al unui ancestral echilibru, specific profilului spiritual al poporului din care face parte. Viziunea romantică a naturii din opera drumețului nemțean nu cunoaște excesele sau exclusivismul (evazionismul excesiv etc.) unor nume romantice celebre, care s-au ilustrat în acest sens (Chateaubriand, Novalis etc.).

Analiza reacțiilor scriitorului în fața naturii va scoate în evidență nota particulară a „romantismului" receptării naturii la Hogaș. Este vorba de o adevărată gamă, evoluînd gradual de la tăcerea admirativă la exclamații, de la aprecierea reținută la cea entuziastă pînă la extaz. Alteori extazului exclamativ îi va lua locul admirația mută, uimirea apăsătoare. Stîncile de la Sihla sînt „atît de imense, atît de goale și tăiate de niște mîni supranaturale, pe linii așa de lungi și de capriții unghiulate, încît îți aduc ameteală în suflet, îți curmă firul gîndirii, te apasă pe creieri și te lasă înmărmurit și mut..." [29]. Punctul limită îl va constitui în această privință această adorație mută a naturii, pe care i-o dă iluzia, e adevărat numai de o clipă, a integrării pînă la contopire în natură.

Scanned with OKEN Scanner

Apărute în acest context, efuziunile lirice — numeroase și asociate pe alocuri unui anume retorism — l-ar alătura, prin stil, generației anterioare, pașoptiste, dacă un permanent spirit ironic nu le-ar contracara, oferind imaginea unui alt moment istorico-literar. Contradicția între spirit și stil, între receptarea modernă, în unele privințe postromantică, a naturii și mijloacele oarecum vetuste ale exprimării este evidentă. „În stilul lui Hogaș — constată Tudor Vianu — nu aflăm însă nici una din particularitățile scrisului modern“ [30]. Rămîne ironiei acest rol de a tempera efuziunile sufletului ; fără aceasta, descrierile din natură ale autorului — așa cum sînt ele concepute, cu exces de lirism dar cu mijloace de expunere și figuri de stil îndatorate poeticii clasice — ar părea cititorului de astăzi anacronice, învechite.

După o patetică afirmare a dragostei față de natură, convertită într-un imn închinat muntelui („Te salut, bătrînă Hălăucă !...“), urmată de cugetări în care gîndul morții se asociază regretului înduioșat („Și... cine știe dacă o lacrimă n-a curs din ochii mei atunci !“...), autorul se autoparodiază ironic : „Cine știe — cugetai eu zîmbind — dacă mie nu-mi lipsește o doagă !“ [31]. Cu altă ocazie, în care într-o enumerare vastă își relevă impresionant capacitatea de a retrăi viața naturii, asociindu-se proceselor acestora („a plînge cu roua care cade din ceruri, și a întona imnuri dumnezeiești cu pîraiele care murmură“), autorul adaugă stingherit de propriile sale efuziuni sufletești : „Nu e, însă, mai puțin adevărat că se găsesc și destule frînghii de legat pe oamenii de soiul meu“.

Permanența acestui spirit ironic, dincolo de calitatea sa de element definitoriu al unei personalități, reprezintă, filtrat prin aceasta, un reflex îndepărtat a unei spiritualități în care echilibrul și măsura precumpănesc asupra exaltării de orice natură. Romantic prin preferințe și multiple aspecte ale trăirii sentimentului naturii, C. Hogaș depășește — prin o ironică luciditate — exagerările romanticilor în această privință ; nostalgia unei naturi primordiale dar și conceperea ei ca un spectacol, privit nu o dată cu oarecare detașare, anticipează o altă viitoare perioadă a receptării naturii în literatură.

Scanned with OKEN Scanner

Fără ostentație, singurătatea devine la Hogaș o condiție a receptării naturii. Era dealtfel, ne confirmă fiica scriitorului [32], singurul egoism în excursii al acestui om, altminteri deosebit de sociabil. Localnica Axinia era o călăuză, ofițerul campion din *Amintiri dintr-o călătorie* era un însoțitor util în măsura în care îi asigura, pe drumurile puțin umblate pe atunci, uneori periculoase, securitatea persoanei (se pare că practic acesta îi era singurul său rost în afară de acela literar, din paginile scriitorului, de a prefigura, sub semnul ironiei, un necesar pol antitetic („scumpa mea antiteză"). Dealtfel, dorința de singurătate, accentuată cu timpul, îl duce la excursii limitate la tovărășia Pisicuței ; bucata *Singur* (1909), scrisă și publicată după ultimii ani de excursii montane, este concludentă în acest sens. Solitudinea favorizează firește contemplația, dar mai ales devine mediul optim pentru acele solilocvii interioare prilejuite de contactul cu natura. Spirit contemplativ, scriitorul este, cel puțin în aceeași măsură, un ironist necruțător cu sine însuși, în cazul unui exces de reflexivitate. Deși „bunacuviință cere, cînd te afli în largul naturii, să cugeți cît o ploșniță cel puțin" [33], imaginea unui Hogaș meditativ ar fi totuși improprie. Vechea distincție pe care J.-J. Rousseau [34] o făcea între meditație și reverie își menține la scriitorul nostru valabilitatea. Lungile digresiuni, considerațiile asupra libertății sau alienării omului în condițiile vieții monahale sau asupra mizeriei țăranilor i le determină colectivitățile umane sau indivizii întîlniți izolat ; contactul cu solitudinea naturii îi resuscitează reveria.

Scriitorul mărturisește deseori alunecarea spre vis. Fără a fi o condiție *sine qua non*, spațialitatea întinderilor panoramice, de preferință a celor silvestre, constituie un factor stimulativ al reveriei. Desfășurările geologice montane, înălțimile celeste devin, în această privință, prilejuri frecvente : „Cu privirea pierdută în albastrele deșerturi ale cerului, stăteam pe prispă răzămat pe un cot ; iar sufletul meu, ca discul mai greu al unei cumpene, se pleca, pe nesimțite, din lumea reală spre lumea visurilor și a contemplațiunii" [35]. Episodic, o vagă tristețe împrumută reveriei un aspect particular, fără a-i atenua însă voluptatea. Procesul în sine include și note melancolice,

Scanned with OKEN Scanner

fără ca scriitorul să fie propriu-zis un melancolic. „...în sînul acestei naturi atît de prietenoase, care-ți varsă în suflet melancolia și visurile“ [36] autorul se autoparodiază simultan : „...în fața priveliștilor mari ale naturii liniștite, mă cuprinde numai-decît, sau melancolia, sau... somnul“ [37]. Apropiindu-se de accepția pe care i-o dă psihologia clasică, reveria la Hogaș este un fenomen al destinderii și al abandonului, venind din partea unui spirit „care descoperă lumea în care ar dori să trăiască și ar fi demnă să trăiască“ [38]. Detașarea bruscă din această lume îl irită ; „...îi răspunsei eu cam supărat că mă trezise din visurile mele“ [39] — notează contrariat scriitorul, la intervenția derutantă a prozaicului său tovarăș de călătorie.

Evoluția stării de reverie include în paginile lui Hogaș un adevărat proces, de la simpla ei semnalare pînă la elevata treaptă a integrării în natură („dulcea nebunie“), urmată apoi, mai întotdeauna, de negarea ei prin ridiculizare. Învăluit într-un „soi de caldă filozofie melancolică și visătoare“ [40], reveriile îl acaparează, exclamația admirativă devine extaz mut, farmecul integrării în miraculoasa priveliște ajunge la sublim ; „întreaga ta ființă se desface, se topește, se împrăștie [...], se înalță pe trepte de văzduh și de lumină către Dumnezeul său etern“ [41] ; dar odată constituită această vibrație la sublim scriitorul, conform aforismului francez, conștient de faptul că de aici pînă la ridicol nu este decît un singur pas, ține să-și informeze amuzat cititorii asupra unui posibil accident, care o contracarează. Ca o nouă Rosinantă, indiferentă la starea sufletească a stăpînului, Pisicuța avea să-l răstoarne cu tot „calabalîcul“ său „de visătoare filozofie...“ Autoironia este intenționată și evidentă. Fără excepție, nevoia de echilibru discreditează ironic.

INTEGRARE ÎN TOT

Se poate vorbi, pe baza a numeroase exemple, în evoluția graduală a procesului reveriei, de un moment culminant în care farmecul naturii îi procură scriitorului, aflat într-o anumită dispoziție sufletească, farmecul totalei integrări (contopiri) în natură. Autorul *Amintirilor dintr-o călătorie* are senzația întrepătrunderii dintre om și natură, a unei pulverizări lente a pro-

Scanned with OKEN Scanner

priei ființe în necuprinsul naturii ; este preludiul unei fuziuni dintre om și natură : „Sînt momente cînd ființa noastră se moaie, se topește, se împrăștie, și se perde în *nemărginitul tot al lucrurilor*“ [42]. Pătrunsă de „curentul viu al propriei noastre cugetări“, natura „pare a se înfiripa și a trăi, în mod inconștient, viața scurtă a unui vis sau a unei colosale fantasmagorii“ [43]. Fuziunea aneantizează : „Și, în fața veșnicei nimiciri, și în fața veșnicei reînvieri, cine nu s-a simțit, el însuși, lunecînd pe rostul fatal al lucrurilor spre însăși neînlăturata și desăvîrșita sa neființă ?“ [44]. Trecînd podul peste Bistrița, autorul, puternic afectat de părăsirea Floricicăi, trăiește un asemenea moment, devenind pentru „o clipă măcar, trup din trupul și suflet din sufletul larg al naturii“ [45]. Sîngele, respirația par a se opri, eroul primind transfuzia clocotului vital al naturii : „A sta suspendat în aer [...], a poronci, cu puterea voinței tale, gîndului să-ți încremenească în suflet și sîngelui să-ți înghețe în vine [...], a te preface în cremene însuflețită sau în ființă de cremene, [...] a sta tu singur neclintit în universala lunecare a totului către nesfîrșit... [46]. Este un moment unic al regresiunii în natură, în care autorul se simte „sorbit“ de priveliște („mi se părea că ceva mă soarbe, că întreaga mea ființă se subție, ca *suptă* de o gură nevăzută, și că nu rămînea din ea decît ceva sec și neînsuflețit“ [47]). El apare, după apelul eminescian al regresiunii în natură, din *Cezara*, dar de data aceasta mai precis, într-un cadru natural real, exclus imaginarului. „Insula lui Euthanasius“ se află de astă dată în munții Moldovei. Momentul în discuție anticipează cu două decenii „mirajul“ sadovenian din povestirea *Neajlov* (cf. vol. *Vechime*, 1940. Este vorba de o receptare a naturii de un rafinament particular, venind din partea unui om cu profunde disponibilități interioare. Sadoveanu însuși o explică în povestirea citată. De la „încorporarea în peisaj“ (ca formă inițială a acestui tip de receptare) se ajunge prin „sincronizări de unde sufletești“ [48] la o anumită „înțelegere“ (am spune „corespondență“) între eul creatorului și elementele exterioare ale peisajului, învestite cu anumite valori afective, ținînd firește de subiectivitatea scriitorului. Această realitate a ființei lui, într-un anumit „echilibru“ sufletesc, sub o anume „combinație a stihiilor și tainelor“ [49], procură o trăire miraculoasă sub semnul unei elevate poezii a naturii — „unică, irepetabilă“. Din rîndul acestor „nebuni“ (M. Sadoveanu, cu o simulată autoironie, se integrează și el

Scanned with OKEN Scanner

acestora) face parte și Calistrat Hogaș. Dacă la Sadoveanu această stare, care în incursiunile sale cinegetice îl sustrage temporal într-o altă lume, „dincolo de negură", are o oarecare durată și șansa unei eventuale regăsiri, reeditînd experiența, la Hogaș farmecul acestei regresiuni durează, el însuși o spune, numai „o clipă" : „Cît e de dulce — cugetam eu — să ai, din cînd în cînd, cîte un minut, măcar, de *sublimă nebunie* !" [50].

SENSUL EVAZIUNII

Capacitatea de a retrăi în acest mod („trup din trupul și suflet din sufletul larg al naturii") viața priveliștilor este inseparabilă de o anumită tendință spre evaziune, vizibilă în drumețiile scriitorului : „...biruit de dragostea neînfrînată a singurătății, îmi șterg urma dintre oameni și mă mistui, sub îmboldirile ei, în necunoscutul larg al naturii, ca o frunză mînată de nestatornicia vînturilor" [51]. Este o mărturisire pe care scriitorul o va reînnoi. Mărturisirile contemporanilor vin în sprijinul celor literare. Dromoman, autorul avea neastîmpărul ființelor rătăcitoare : „Uneori pleca dimineața — își amintea fiica lui — și hoinărea toată ziua prin singuraticele văi și dealuri din apropierea orașului" [52]. Dragostea, ca factor al evaziunii, nu are permanența de seducție pe care o are natura. Atunci însă cînd atinge o deosebită intensitate, determină reacții psihice similare celor pe care scriitorul — erou al peregrinărilor — le are în fața naturii. Plecînd după o vizită de cîteva zile la ospitaliera casă a Floricicăi, constatările scriitorului sînt echivalente celora pe care le are uneori la părăsirea unui peisaj îndrăgit : „Ființa mea se topise, se idealizase și, ca un fir de ață fără sfîrșit, mi se părea că sufletul meu se deapănă lung în urma mea..." [53]

Evazionismul naturist are la Hogaș temeiuri adînci. Ele nu se pot reduce, firește, la cauzele pe care acest fenomen le are în cazul excursionistului comun. Dorința de deconectare, asociată voluptăților estetice ale contemplației sînt insuficiente ca explicații ale acestora. Hogaș nu „descoperea" natura ce îi era familiară din anii copilăriei și tinereții ; valorile ei estetice i se vor impune însă mai tîrziu. Dealtfel, ar fi impropriu totuși

Scanned with OKEN Scanner

să exagerăm la Hogaș nostalgiile naturiste ale citadinului copleșit de zidurile orașului [54]. Orașele noastre de provincie (chiar și cele mai importante) nu părăsiseră la finele secolului trecut înfățișarea de „sat mare", în care casele se separau prin vegetația grădinilor, iar periferiile contopeau mici așezări rurale și era evident că ele nu moșteneau neajunsurile burgului medieval. Regresiunea în natură nu are la origine acea aspirație, specific romantică, din proza eminesciană, a regăsirii miticei unități — pierdute — dintre om și natură și nici acel aspect de dezrădăcinare socială, exprimat prin intermediul fenomenului îndepărtării de natură — fenomen cu ecouri în literatura sfîrșitului secolului al XIX-lea și începutul celui viitor.

Regresiunea în natură la Calistrat Hogaș presupune o reacție îndreptată în primul rînd împotriva artificialității civilizației epocii sale, a numeroaselor și obositoarelor ei convenții, ce încorsetau libera dezvoltare a firii umane. În acest sens, un exeget al autorului constata : „Omul acesta sănătos și cumpănit la minte și la trup — nu uitați că a trăit în cea mai învălmășită și mai dramatică epocă a istoriei noastre : Aceea în care fărîmam ca nebuni aproape tot ce era adînc al nostru, uitam grăbiți aproape tot ce era străvechi al nostru, ca să ne facem peste noapte orășeni ai țarinei, occidentali din oameni ai răsăritului, și civilizați moderni din oameni ai liniștilor patriarhale și înțelepte de viață" [55]. Fie și oarecum exclusivistă, această constatare subliniază un adevăr care stă la originea acestei reacții evazioniste a autorului *Amintirilor dintr-o călătorie*. Ironia permanentă a autorului față de indivizi ca „Domnul Georges" are alt substrat decît acela al amuzamentului gratuit, ca și regretul de a surprinde la cele două ființe dragi, Floricica și Magda, aceeași tendință de a renunța la autohton în favoarea mondenității. În aceste condiții, protestul lui Calistrat Hogaș îmbracă forma unei evaziuni în natură — de preferință în peisajul sălbatic. Întîlnim în această căutare a naturii o căutare a propriului eu ; fiorul în fața sublimului naturii presupune implicit fiorul în fața latențelor pure, nealterate, ale sufletului uman.

Fenomenul evaziunii în natură avea repere depășind literatura țării sale. Hogaș se înscria într-o tendință din ce în ce mai accentuată pe plan european. Limitării rapide a habitatului natural în favoarea perimetrului industrial (distrugerea pădurilor și a faunei acestora) i se asociau adevărate „noxe"

Scanned with OKEN Scanner

ale civilizației moderne (poluarea etc.), cu serioase consecințe în dezechilibrul biologic și spiritual al omului. Faptul în sine „trezește în om o nouă necesitate ce-i este specifică : nevoia de natură“ [56], din ce în ce mai vizibilă ; călătoriile de informare devin călătorii de agrement și deconectare, week-endurile, vilegiatura, „băile“ le completează. Dacă la noi fumul „orașelor tentaculare“ era departe de a deveni în secolul trecut o obsesie, cosmopolitismul, artificialitatea imitațiilor, mondenizarea comportamentului în societate, generalizarea birocratică a numeroase norme și convenții, rigiditatea unora din instituțiile de învățămînt, sînt tot atîtea aspecte care îl înstrăinau pe om de esența sa, implicit de spiritualitatea căreia îi aparținea. Reacția ruralistă, de după 1900, găsește aici una din explicații. În acest consens, evazionismul naturist al lui Hogaș apare ca un apel împotriva alienării omului ; natura avea în această privință rolul unui catharsis.

Sub semnul acestui ideal, nebănuite fire leagă proza drumețului nemțean de opera unuia din marii îngrijorați asupra destinului omului și artei în secolul său — englezul John Ruskin.

Prezența la Hogaș a unei forme particulare a regresiunii în natură conferă autorului, în secolul său, secol în care acest fenomen cunoaște multiple implicații, un loc aparte. Fenomenul în sine va procura iluzia intrării în ceea ce scriitorul numea „lumea cealaltă“, o lume a purității și libertății. Așa cum s-a mai arătat cu prilejul analizei raportului om-natură, voluptatea evaziunii reflectă momentul cel mai elevat, una din formele cele mai rafinate ale receptării naturii, formă care, abstracție făcînd de detașarea ironică, îl leagă de un alt moment al receptării și reflectării naturii — cel care va fi înscris de proza sadoveniană.

ASPIRAȚIE SPRE ELEMENTAR. NOSTALGIA PEISAJULUI SĂLBATIC

Ideea evaziunii în natură se materializează prin revenirea insistentă asupra peisajelor sălbatice pe care mediul forestier al munților Neamțului din vremea sa i-l procura din plin. Aici

va fi cadrul neprohibit al regenerării pe care autorul îl indică cu o neascunsă voluptate : „Aici e fără îndoială paradisul pămîntesc al vremurilor noastre și... nici un înger cu sabie de foc nu străjuiește la porțile lui... Adam și Eva pot intra și, după voie, pot ieși fără teamă de strășnicia poroncilor dumnezeiești...“ [57]. De aici, preferința neascunsă pentru locurile care și-au mai păstrat sălbăticia : „Cu cît înaintam pe drumul Sihlei, cu atît natura devenea mai aspră“ [58]. Desimea arborilor dezvoltă imagini de junglă autohtonă : „Pe alocurea, poteca se strîmta așa de tare, încît de-abia puteai străbate cu sufletul prin desișul întunecos al unei sihle de carpeni tineri, care alcătuia, de o parte și de alta, doi pereți nestrăbătuți“ [59]. Locurile sînt de o aspră gravitate, determinînd în consecință : „Noi înșine, molipsindu-ne de asprimea locurilor ce străbăteam, devenisem tăcuți și gînditori“ [60]. Prezența legendară a anahoretei Teodora, asociată unei peșteri de un straniu geologic, accentuează sălbăticia peisajului. Rarele ființe întîlnite — schimnicii singuratici — completează ambianța. Unul din aceștia este un bătrîn ca „brazii pădurilor neprihănite“ ; el „fusese, poate, zămislit de vro ursoaică“ [61]. Singurătatea înscrie o notă dominantă a peisajului. În aceste locuri, „ori încotro te întorci, te împresoară singurătatea, la hotarele căreia viața se pare că expiră“ [62]. Fiorii singurătății și ai sălbăticiei sînt nedespărțiți de cei ai unei nedesmințite voluptăți, aparținînd unui om care se bucură de natură cu „toți porii ființei“. Este — prin intermediul naturii — un contact cu vigoarea ancestrală. Evaziunea în spațiul sălbatic devine, pe nesimțite, o regresiune în timp. Fără să o declare, autorul se interpune în situația strămoșilor, a prînzurilor lor arhaice și frugale, a bucuriilor simple dar întăritoare. Oamenilor, gesturilor și faptelor lor li se restituie — prin analogie cu chipuri și situații străvechi, biblice — ceva din savoarea și semnificația lor originară : „Cam așa ceva trebuie să se fi petrecut între Esov și Iacob“ — constata autorul prezentînd întîlnirea dintre el și călugărul din „poiana Sihăstriei“, întîlnire în care dascălul Alecu, la fel de înfometat ca și scriitorul, slujea de mediator. Reacțiile scriitorului și ale însoțitorului acestuia capătă dimensiunile unui omagiu primitiv, adus elementului primordial. Dincolo de afectarea intelectuală, vizibilă în apelul la mitologie, freamătă bucuria din adîncuri : „Te salut soare sfînt, făclie aprinsă de însuși

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeu în adîncurile reci și neguroase ale spațiurilor sale ! [...] Ție, ca unui idol de foc, mă închin și, de pe această Șeștină, altar imens, ridicat de însuși Dumnezeu, spre a se înălța de pe el fumul de jertfă al negurilor către ceruri, îți aduc prinosul inimii mele !“ [64] Este entuziasmul exultant al omului ce-și împrospătează forțele prin ascensiunile sale și-și descătușează spiritul, eliberîndu-l de orice constrîngeri ; este emoția copleșitoare a iluziei tărîmurilor primordiale.

În acest decor, firește, inscripțiile excursioniștilor scrijelate pe copaci (meschine efemerități implicate într-un cadru al eternității) devin ridicole : „și cu atît mai mult îi găseam vinovați, cu cît mi se părea mie că urma omului în aceste locuri răpea ceva din măreția singurătății și se amesteca jignitor în sublimul întregului“ [65].

OMUL ACESTOR MELEAGURI

Cel care a materializat în secolul său, alături de Eminescu — e adevărat în grade diferite și nu întotdeauna de pe aceleași poziții —, visul regresiunii în natură, nu și-a permis însă o naivitate mai veche, de a ne prezenta un ideal „om al naturii“, rezultat al conviețuirii în sînul acesteia. Înfățișarea muntenilor lui Hogaș dezminte imaginea idilică pe care am întrezărit-o episodic în notele de călătorie prin munți ale lui V. Alecsandri. Eroii lui Hogaș apar deseori cu „fața arsă și îmbătrînită“, îngreuiați în angarale și minați de alcoolism. Imaginii mizeriei materiale din casa gușatei Anița i se adaugă aceea deplorabilă a promiscuității morale. Este de neînțeles acuzația de „idilism“, adusă scriitorului în legătură cu chipurile lui Ion Rusu sau al flăcăilor Huțan și Scribincea. Firește, este indiscutabilă simpatia autorului pentru aceste personaje, dar ele sînt episodice și oarecum izolate. Dacă există totuși un personaj care întrunește admirația și adeziunea certă a autorului, acesta este dascălul Alecu, călăuz al autorului prin pădurile Sihlei și Săhăstriei. Un asemenea personaj „mai bun de hoheriu decît de dascăl“ [66], era „dintre acele fețe bisericești, care, la nevoie, aruncă

cu barda și în Dumnezeu". Exuberant, fără șovăieli și ipocrizii care ar bara exigențele și legile firii, dascălul Alecu stîrnește, prin conduita și prin limbajul său fără ascunzișuri, o adevărată panică ermitului din „poiana Săhăstriei". Agerimii mișcării i se asociază sprinteneala minții, libertatea de gîndire — independența firii.

Idealul de viață al autorului nu putea fi ascetul. O vizită la peștera Sfintei Teodora de la Sihla este revelatoare în acest sens. Disimulat, autorul se acuză autoironic, de a nu se putea potrivi „sfințeniei locului pe care călcam", deși „e ușor să fii virutos în tovărășia urșilor..." [68]. Vizitele la mînăstiri vor prilejui, în directa continuare a acestui punct de vedere, reflecții asemănătoare ; proza scriitorului va înscrie una din cele mai pătrunzătoare și mai curajoase critici din cîte s-au scris în domeniul prozei secolului trecut. Distingînd între aparență și esență, între „coaja" monahismului și trista lui realitate, Hogaș va surprinde, în rîndul „tristelor mirese ale lui Hristos", o adevărată galerie de tipuri grotești, abătute din calea vieții și netrăite de ea, contrastînd flagrant cu frumusețea viguroasă a unui peisaj invitînd el însuși la toate plăcerile acesteia. Cel ce asocia frumuseții priveliștilor noțiunea de libertate a firii va implica, de pe pozițiile naturii, un adevărat protest împotriva oricăror tendințe de alienare a omului : „E oare cu putință, mă întrebam eu, ca noaptea, care înfășură trupul acestor ființe, să înfășure și inima lor ?" [69]

GRANDIOSUL NATURII

Complexă prin vastitatea registrului ei imagistic, imaginea naturii la Hogaș se poate totuși subsuma, dacă am izola o coordonată fundamentală a acesteia, unei singure dimensiuni, specifică și definitorie pentru viziunea naturii. Este, dealtfel, cel mai adecvat element al reacției autorului față de micimea, artificialitatea și îngustimea mediului mic-burghez, reacție care stă la originea particularei sale înclinații spre peisajul alpestru. Aspect esențial al viziunii naturii, grandiosul este omniprezent. Distingem un grandios dimensional, raportat la întinderile pei-

sajului panoramic, un grandios geologic sau unul stihial care va constitui dealtfel nucleul uneia din cele mai valoroase capitole din opera scriitorului *(Singur)*; destul de frecvent întîlnim un grandios al liniștii și al singurătății.

Consubstanțial evocării marilor întinderi panoramice, grandiosul dimensional va avea în vedere perspectivele largi, amplele desfășurări panoramice, realizat prin imaginea uneia sau a mai multor forme de relief. În această privință, imaginația scriitorului, fără să fie la înălțimea altor posibilități creatoare, nu are nimic sau prea puțin de inventat. Un ghid turistic ar putea surprinde, confruntînd geografic meleagurile străbătute de drumețul nemțean, cîteva din itinerariile cele mai frecventate astăzi, ca și altădată, ale cunoscutei zone turistice Piatra Neamț — Tîrgu Neamț. Și totuși, în cadrul acestui aspect al grandiosului alpestru, nu liniile verticale, așa cum ne-am aștepta, sînt hotărîtoare în potențarea viziunii specifice. Dealtfel, realitatea însăși (munții străbătuți de scriitor nu excelează prin mari înălțimi (se excludea acestui fapt. Muntele lui Hogaș se confundă cu învelișul său vegetal, pădurea. Impresia de măreție va fi sugerată mai degrabă de acea grandioasă orchestrare a glasurilor ce formează prezența auditivă a mediului silvestru, decît de muntele ca realitate geologică. Ca și la M. Sadoveanu, la Hogaș sînt grandioase depărtările, acele depărtări marcate de geana aurie a luminii soarelui în amurg pe crestele de stînci, sau pierdute în fumul vioriu al ceților, unind pămînt și cer în haloul cosmic. Estompînd contururile, întunericul le dă, prin integrarea lor în marele tot, impresia de nedeterminat dimensional și prin aceasta senzația unei măreții ce anihilează, absoarbe ființa umană ; nu întîmplător acestea sînt momentele — dealtfel rare la Hogaș — cînd omul simte că „se topește, se împrăștie și se perde în nemărginitul tot al lucrurilor“ [71]. Deși episodic (locurile golașe, neîmbrăcate în păduri, sînt rare în proza autorului), geologicul va procura la un înalt grad impresia de grandios montan. Intuițiile autorului se verifică și cu această ocazie. Cum era și firesc, clocotul încremenit al naturii realizează imaginea unei vigori uneori agresive, întotdeauna însă spectaculoase. Stîncile din preajma mînăstirii Sihla procură aceste senzații : „precum odinioară [...] tot astfel și aici s-au îngrămădit, una peste alta, acele stînci enorme spre a-și da, poate, pămîntul mîna cu cerul“ [72].

Scanned with OKEN Scanner

Departe de a-şi limita sursele la aspectul panoramic sau cel geologic al peisajului, grandiosul presupune multiple posibilităţi de reliefare. Dacă primele două posibilităţi citate sînt reperabile — prima mai des, cealaltă episodic, distincte în compoziţia *Amintirilor de călătorie*, celelalte modalităţi de obicei coexistă. Este astfel cazul mediului forestier, al vîntului sau al altor fenomene care ţin de climă sau de succesiunea zi-noapte (îşi au şi acestea rolul lor în crearea impresiei de grandoare a naturii). Întîlnim astfel la Hogaş o măreţie a răsăritului sau a apusurilor de soare, un extaz în faţa învîrtejirilor talazurilor apelor de munte, o omniprezenţă copleşitoare a negurilor nopţii, o grandioasă cavalcadă a ploii.

Învelişul forestier al munţilor, verdele etern al cetinii, se asociază, prin vastitatea întinderilor pe care le îmbracă, depărtărilor de necuprins. Pădurile vor fi dealtfel asociate grandiosului natural, nu numai dimensional ci şi prin impresia de intensă viaţă interioară a faunei şi florei acestora, prin freamătul vital caracteristic, al codrilor. Elementul care va sugera însă la modul cel mai complex această viziune a naturii — viziunea unei măreţii ţine nu atît de magnificul exterior al formelor de relief, ci de impresia de puternică frămîntare şi mişcare vitală a atmosferei şi biosferei — va fi un element stihial ; în speţă, un fenomen atmosferic, cel al furtunii. Hogaş va impune astfel un nou conţinut conceptului de grandios al naturii. Atras de mişcarea fenomenală a elementelor, autorul va depăşi un stadiu mai vechi al imaginii muntelui în literatura noastră, imagine ce ţinea de grandilocvenţa formelor exterioare. Depăşind vechea ipostază a grandiosului spaţial (elansarea dimensională devenea simplistă) muntele va fi sugerat mai degrabă în adîncime decît în înălţime. Locul admiraţiei înfiorate de undeva de la poalele muntelui sau sentimentului altitudinii (cucerit prin ascensiune) îi vor lua locul frămîntarea uriaşă a naturii, surprinsă în timpul unei dezlănţuiri stihiale. Stîncile clătinate din multimilenara lor încremenire, ploaia şi vîntul năprasnic, pădurile într-un neîntrerupt vaier, fauna speriată a acestora constituie, în multiplele lor reacţii, componente ale unui mirific coral al miilor de voci ale pămîntului ; prelungite prin învolburarea norilor în tăriile cerului, ele se integrează frămîntatei deveniri cosmice.

Scanned with OKEN Scanner

Raportul vizual-auditiv își schimbă configurația. Elementele auditive vor avea în acest peisaj al furtunii (*Singur* — 1909), scris și editat la vîrsta maturității creatoare, o pondere nemaiîntîlnită în proza secolului al XIX-lea. Instrumentele izolate, nenumăratele voci, întrezărite pe parcurs, cunosc orchestrarea „pe mii de note discordante și, totuși, armonice" în ceea ce autorul va denumi „simfonia înfricoșată a frămîntării și a zbuciumului universal" [73]. Vechii viziuni a măreției bidimensionale îi va lua locul sentimentul grandiosului muzical.

...ȘI REFLEXUL EI, SUBLIMUL

Există în opera lui Hogaș, ca și în configurația spirituală a autorului, o imperioasă aspirație spre sublim, faptul în sine asociind nevoia de elevație cu reacția inevitabilă împotriva mediului mărginit, mic-burghez, căruia prin origine și situație îi aparținea. Preocupat de această problemă, autorul teoretiza pesimist precaritatea posibilităților omului de a-l recepta („Sublimul ucide și omul e prea mic pentru sublim") [74]. Este o necesitate pe care autorul și-o satisface în două ipostaze ale existenței sale — aceea a împărtășirii unei iubiri ideale (cf. cap. „Floricica") sau în omniprezenta postură de „amant nestrămutat al naturii". Tulburat de imaginea Floricicăi, autorul meditează asupra paradoxului ființei umane relevat în cazul aspirației sale spre sublim : „Sărmane om, sărmane lut netrebnic și *peritor !* [...] Pentru ce, adică, cel ce te-a plăsmuit a mai înveninat atomul nemicniciei tale cu năzuințî vecine cu nebunia ?" [75]. Idei similare, de astă dată atenuînd complexul de inferioritate al omului în fața sublimului, revin în același fragment, reprezentînd cealaltă ipostază — cea a sublimului naturii. Renunțînd la detașarea rece de „împărat al firii", autorul se integrează naturii pentru a simți „susurul colosal și nehotărît al imensului curs de viață, ce însuflețește vinele lucrurilor" [76]. Receptarea sublimului naturii se face astfel din interiorul ei ; autorul va vibra nu atît la *monumentalul* naturii — ținînd de mărime, deci de elementele exterioare ale priveliștii — cît, mai profund, de adînca impresie de mișcare vitală a naturii. Hogaș va reține astfel din natură nu atît, sau nu numai, latura ei dimensională (vastita-

Scanned with OKEN Scanner

tea peisajului panoramic), cît impresia de forță a vieții ei interioare : muntele și furtuna ; primul, prin impresia de clocot geologic și profundă forță vitală (vizibilă în tot ce ține de învelișul său forestier) ; cealaltă — mai complexă prin antrenarea titanică a tuturor elementelor în viața cosmică. Aceste două elemente — specifice și definitorii pentru sensibilitatea autorului și viziunea interioară a naturii — devin cele mai proprii în întruchipările sublimului, din opera drumețului prin munții Neamțului. În literatura românească a secolului său, Hogaș corespunde poate cel mai bine exigențelor unui conținut atît de eterogen ca acela al sublimului naturii. Vibrația la sublimul naturii comportă, în cadrul raportului om-natură, numeroase aspecte, alcătuind împreună conținutul unei categorii complexe „cea mai etică dintre calitățile estetice“ [77]. Există un sublim al măreției naturii, mai precis al desfășurării ei panoramice, după cum există un sublim geologic sau unul al freamătului vital forestier ; deasupra tuturora sau implicîndu-i pe toți acești factori — sublimul cosmic. În fața sublimului naturii, omul își recunoaște uneori micimea ; autor și erou al comentariului, Hogaș se declară uimit, chiar copleșit („gîndul cel mai zburdalnic își pleacă înaripatul său genunchi înaintea atotputernicei și sublimei naturi“) [78]. În extaz, scriitorul asociază chiar o dată sublimului naturii umbra dumnezeirii ; este un procedeu care l-ar lega de o anumită formă a sensibilității europene din secolul al XVIII-lea (Brockes, Thomson), reluată mai tîrziu în proza romantică ; dar aspectul este aproape singular căci Hogaș, reliefînd o mutație specifică spiritului modern, substituie demiurgului divin nemetafizica zeitate *natura* sau chiar propria-i persoană : „Și peste toată această încremenire strălucită și imensă, ca peste întâile ape ale Creațiunii, un singur spirit mai plutea... era spiritul meu...“ [79]. Admirației duse pînă la extaz i se asociază (implicit) sentimentul, specific modern, al dominării naturii. Preferința autorului pentru priveliștile panoramice, privite nu o dată de pe înălțimi, ar avea și această explicație. Nevoia de măreție, de spectacol al naturii, intrinsecă și esențială raportului dintre om și natură, corespunde pe plan estetic la Hogaș acestei nevoi de sublim. Trăind sublimul naturii, omul se înalță în condiția sa, fenomenul în sine constituind așa cum remarcă într-o recentă definiție a lui : „un corolar estetic al afirmării omului în univers, al înaintării sale

istorice, al îngenunchierii naturii de către el, al autoafirmării sale ca specie“ [80].

Sublimul naturii poate fi redus la Hogaș la măreția naturii (a dimensiunilor sau a proceselor acesteia) ; monumentalul în sine nu este decît una din modalitățile sublimului. Sînt momente (și acestea nu sînt rare) în care autorul se simte „trup din trupul și suflet din sufletul larg al naturii“ [81]. Ne aflăm în fața unui proces de „supraelevare“, — cum îl denumea esteticianul Souriau — de ridicare a omului într-o înaltă zonă a sensibilității, în care spiritul uman se topește, fuzionează cu spiritul naturii ; este acea „sublimă nebunie“, care durează „din cînd în cînd“ doar un moment și nu întîmplător. Consecvent de fiecare dată, autorul și-o contracarează ironic, autoparodiindu-și sentimentele sau introducînd un pasaj de un voit prozaism. Alunecînd „pe povîrnișul unei melancolice fantazii“, după ce a admirat transpus fantasticul „castel de aur zidit de mîna fermecată a vreunui vrăjitor din povești“ [82], al Ceahlăului, autorul își combate imediat starea extatică la care a ajuns ; subit, își amintește... că îi era foame. Procedeul se va repeta ; poate nimeni din cei ce au gustat, în secolul său, sublimul naturii în diversele lui ipostaze nu au înțeles mai bine contextul dictonului „Du sublime au ridicule il n'y qu'un pas“. Nu ar fi exclus însă ca faptul în sine să reflecte nu numai structura unui umorist dornic să restabilească echilibrul în stările sale sufletești, ci să implice un reflex al unei viziuni moderne a naturii. Hogaș nu este un „aed homeric“ (E. Lovinescu) și nici un primitiv așa cum l-au văzut sau l-au dorit unii din intelectualii de la *Viața românească*. Natura este văzută ca un spectacol. Așteptînd înfrigurat dezlănțuirea furtunii, autorul remarcă : „nu așteptam decît ca cortina să se rîdice“ [83]. Viziunea parodică a naturii (rar, acest aspect totuși există) sau ipostaza naturii-spectacol țin de spiritul omului modern care își depășește, din acest punct de vedere, contemporanii sau chiar unii din urmașii săi de prestigiu, care i-au succedat excelînd în aceeași literatură a muntelui. În aceste condiții, „sublima nebunie“ nu putea să dureze decît „un minut“. Este oare o simplă coincidență faptul că, în momentul în care Hogaș cristalizează această accepție particulară a sublimului, pe plan internațional se făcea resimțită tendința de subapreciere a acestei categorii estetice ?

CROMATICA. PICTURALUL. RAPORTUL ÎNTRE VIZUAL ŞI AUDITIV

Regretul lui Calistrat Hogaş, din *Floricica,* de a nu fi fost pictor, comunicat într-un moment în care cu o admiraţie înfiorată consemna chipul sculptural, „de alabastru viu", al eroinei cu acelaşi nume, găsea o compensaţie în raportările la natură. În cazul acestora, scriitorul se va manifesta, cum s-a remarcat [84], ca un „pictor povestitor". Paralel cu via percepţie a elementului auditiv, sporită în timp, Hogaş este un vizual, atent şi pasionat în reliefarea suprafeţelor şi volumelor. Prozator cu o reală capacitate de disociere a nuanţelor, exersată îndelung în timpul excursiilor (unanim estivale), autorului *Amintirilor de călătorie* îi repugna sărăcia vegetaţiei, devitalizarea naturii ; pe plan cromatic, uniformitatea. Hogaş iubea bogăţia culorii, multiplicitatea nuanţelor ; munţii săi nu sînt niciodată descrişi în anotimpul, oarecum uniform cromatic, al iernii. Este semnificativ că sublimul naturii, de obicei reliefat în cadrul grandiosului dimensional, geologic sau stihial, va fi sugerat şi de policromia naturii. Valurile „adînci şi strălucitoare" de „colori şi de lumină" ale florilor se asociază fluturilor „mici şi albaştri" [85] ; elementele olfactive („beţi de miresme") desăvîrşesc acel farmec „neînţeles" al „atotputernicei şi sublimei naturi" [86]. Învederat, interesul pentru culoare atinge uneori rafinamentul, delimitarea nuanţelor fiind, în acest sens, semnificativă. Iarba este de un *verde gingaş* [87]. Alteori autorul recurge la comparaţii, termenul cu care se compară precizînd mai bine nuanţa *(mestecănişul ist broticiu)* [88]. Mai adecvată ca putere de sugestie, metafora, subsumată aceloraşi intenţii, ne reţine prin mirificul unui fastuos cromatic *(sclipirile de aur antic)* [89]. Ca şi verdele pădurilor, albastrul cerului cunoaşte şi el această disociere, ierarhizarea în sine a culorii fiind determinată şi în acest caz de intensitatea luminii solare. Autorul vorbeşte de cerul *albastru* dar şi de *albastrul şters* [90] al cerului unei zile toride, în care soarele însuşi devine *alb de fierbinte ce era* [91]. Dealtfel, culorile sînt rar oferite în starea lor pură. Ca şi pe paleta unui pictor, ele sînt asociate aparent mecanic *(umbra neagră-verde)* în realitate prin amestecul vizînd nuanţa *(negrul albăstriu al cerului)* [92] ; frunzişul are sclipiri de poleială *verde-închisă* [93]. Gama cromatică a autorului va fi totuşi relativ redusă ; ea se

va remarca nu atît prin diversitatea registrului cromatic cît prin frecvența elementelor acestuia. Dintre culori ca *verdele*, *albastrul*, *vioriul*, *cafeniul*, *negrul* etc. doar primele trei cunosc o prezență statornică. Preferința pentru nuanțele deschise (gălbui, trandafiriu, azuriu) concordă cu structura unui om cu vocația luminii. Prezența, destul de frecventă, a vioriului este semnificativă ; este o culoare a depărtării, apanajul desfășurărilor panoramice montane sau ale abisului celest. Mai tîrziu, la M. Sadoveanu, această nuanță sau o culoare înrudită cu ea (albastrul) va asocia, în acest proces de aprofundare spirituală a culorii, ipostazei ei spațiale (sens care îl are și la Hogaș) și alte semnificații, ținînd de resortul legendei și fanteziei. Atent la lumea de forme și volume a naturii, Hogaș reține culoarea în pete, autorul subliniind uneori și tonalitatea dominantă : „...lăsai cerul în pace să-și cearnă azuru-i adînc în picături *albastre* prin rețeaua deasă și mișcătoare a frunzelor de plop, razele de soare să se topească, în *tonuri de aur*, pe fondul vioriu și depărtat al munților, vîntul amăgitor să sărute florile și să fugă“ [94].

Pasajul este semnificativ pentru sensibilitatea plastică a acestui „pictor povestitor“, cum a fost caracterizat. A pune un ton auriu (impresia luminii de dimineață, omniprezentă și dominantă în cadrul în care călătorea) pe vioriul depărtării, unificînd compozițional spațiul aerian și cel îndepărtat, vag alpestru, presupune intuiția sigură a acordului cromatic. Fenomenul este relativ frecvent, pentru a desemna la scriitor o reală capacitate a adecvării culorilor. În prim-planul unui peisaj „feeric și fără de sfîrșit“, „Un vînt ușor legăna molatic coamele despletite și plîngătoare ale mesteacănilor *blonzi* [95] cu trunchiuri de *argint*“. Uneori, acordul se realizează în cadrul unor culori diferite, unele din ele exaltîndu-se reciproc : „Ozana luneca grăbit cu *unde de aur* curgător pe lîngă noi ; *verdele* pădurilor răsărea așa de fermecător de sub strălucirea cu care-l *poleiau* cele din urmă raze *roșietice* ale apusului, încît o nesfîrșită haină de lumină se părea aruncată de o mînă colosală și nevăzută peste această natură numai mie iubită și numai mie prietenă.“ [96]

Intuițiile lui Hogaș, verificate în cazul adecvării culorilor, impresionează și surprind ; ele dezvăluie un real simț cromatic — nativ, nu format prin educație estetică. Exceptînd unele referințe oneste asupra artei antichității clasice — fami-

Scanned with OKEN Scanner

liare profesorului din pozele manualelor de greacă și latină după care preda —, comentariile sale asupra unor monumente medievale de artă de la noi sînt rare (nu-l interesează), iar atunci cînd scriitorul le dă curs, prin cele cîteva informații de ordin istoric, ele se mențin la nivelul banalității dacă nu sînt de-a dreptul eronate, chiar bizare.[97]

Revendicîndu-se, ca și cromatica, aceleiași condiții a vizualității, picturalul [98] ca dimensiune a prozei lui Hogaș se reliefează îndeosebi în descrierile de natură.

Constituirea unui peisaj solicită din partea lui Hogaș o atenție deosebită în sugerarea maselor — a suprafețelor și volumelor — și mai puțin în trasarea contururilor. Imaginea se constituie rareori din linii, cît mai ales din pete de culoare : „Amurgul începuse a se rîdica din adîncuri... iar între piscurile înalte ale munților, ce se răsfățau, încă, în pulberea de lumină roșietică a celor din urmă raze ale apusului, văile tupilate întunecau priveliștea, cu atîtea pete imense de umbră viorie..." [99]

Difuză, lumina nu are decît rare cazuri rolul de a delimita volumele și suprafețele ; ea se încorporează oarecum acestora. Estompînd în spațiul aerian siluetele verticale ale piscurilor, ea sugerează printr-un vag contrast suprafețele întunecate. Întîlnind suprafața apei rîului razele soarelui determină un joc impresionist al reflexelor : „[...] razele soarelui, ce cădeau piezîș pe crestele fugătoare ale undelor lui, îi dădeau înfățișarea cotigită a unei nesfîrșite cordele late de mătasă moale, cu schimbătoare sclipiri de aur..." [100]. Prezență nelipsită, lumina se integrează organic acestui proces de constituire a peisajului. Ea subliniază contraste valorice (luminat-întunecat), determină intensități cromatice sau sugerează ansamblul general al formelor și volumelor din conexiunea cărora rezultă peisajul. Lumina potențează, în ultimă instanță, acel freamăt vital pe care îl ghicim pretutindeni în descrierile de natură ale drumețului nemțean : în imaginile pădurilor, ale solemnei desfășurări montane sau mai ales ale amurgului — cel mai pictural moment al zilei — în care reflexele unei lumini agonice adaugă formelor, mai mult sau mai puțin clare, fiorul ineditului, deschizînd în semiobscuritate o perspectivă asupra căreia scriitorul, om cu vocația luminii, nu persistă. Hogaș introduce astfel în peisaj noțiunea mișcării, esențială și specifică picturalului [101]. Descrierile de natură ale lui Hogaș reliefează viziunea

unui pictural care nu se limitează numai la jocul de lumini și umbre intrinseci fenomenului dar nu întotdeauna esențiale, ci încearcă, uneori cu veritabile reușite, surprinderea proceselor. Rolul esențial pe care în acest caz îl are lumina denotă un spirit solar, Hogaș înscriindu-se în imediata descendență a scriitorilor generației de la '48, ca un poet al luminii și al soarelui. Omniprezentă în poezia și proza lui Alecsandri, lumina capătă însă în contextul prozei lui Hogaș și alte semnificații, situîndu-l în evoluția reflexului literar al acesteia pe o altă treaptă.

Meritoriu în sublinierea ideii de mișcare, picturalul nu are ponderea pe care o au, în această privință, elementele ce aparțin registrului auditiv. Este Hogaș un auditiv sau un vizual? Distincția preponderenței între cele două elemente este dificilă; o statistică mecanică devine, în acest caz, insuficientă. Cercetătorii operei lui Hogaș au subliniat în primul rînd elementele vizuale [102]. Este interesant însă cazul lui I. L. Caragiale, recunoscut între contemporanii săi ca receptiv versat al valorilor particulare și esențiale ale fenomenului artistic, prieten și admirator al drumețului muntean, care reținea entuziasmat din opera acestuia în primul rînd elementul auditiv [103]. În realitate, opera lui Hogaș se refuză unei delimitări stricte în această privință, cu atît mai mult cu cît apariția ei este eșalonată în timp, la intervale destul de mari. Reluate peste zece ani în revista ieșeană *Arhiva*, *Amintirile din călătorie* au fost date pentru prima oară publicității între 1882-1884. Între aceste date și momentul în care îi apar în *Viața românească* — *Spre Nichit* (1907), *Părintele Ghermănuță*, *Singur* (1909), *La Tazlău* (1909) trecuseră peste 35 de ani. În această perioadă, cea mai fertilă dealtfel din creația sa sub raport cantitativ și valoric, proza scriitorului trecut de șaizeci de ani cunoscuse unele schimbări. Elementului vizual, preponderent în *Amintiri din călătorie*, i se substituie, pe primul loc, elementul auditiv. Cele două elemente continuă să coexiste, dar acel freamăt al vitalității naturii va fi în primul rînd *auzit*. Acestei perioade îi aparține *Singur* — în care Caragiale vedea o capodoperă.

Dacă de cele mai multe ori la scriitorii pașoptiști curiozitatea pentru natură se îmbina, în memorialele de călătorie ale acestora, cu interesul etnografic, istoric-legendar, pe care

meleagurile vizitate îl stîrneau, interes care punea în umbră pînă la neglijare peisajul, C. Hogaș depășindu-i va căuta natura pentru ea însăși, pentru frumusețile ei intrinseci, implicit pentru plăcerile pe care ea le procură prin raportarea ei la sensibilitatea umană. Pentru scriitorii din generația lui V. Alecsandri, peisajul constituia punctul de plecare spre alte obiective exterioare acestuia ; la Hogaș, el se constituie ca scop. Pentru Hogaș, natura va însemna muntele ; abia schițat de predecesori, el va deveni în paginile drumețului nemțean, ca și în peisajul pe care acesta îl reflectă, element dominant, element-matrice al sensibilității sale. Desăvîrșind intențiile descriptive ale antecesorilor, acestui aspect literar i se conferă demnitatea înaltei arte. Muntele devine astfel în literatură o temă, un motiv, o prezență vie concurînd cu cîmpia, plaiul sau spațiul acvatic, desemnînd deopotrivă elemente geografice dar și coordonate ale unei sensibilități. Autorul *Amintirilor dintr-o călătorie* fructifică în literatura noastră o „descoperire" romantică reluată fără pauze, cu mai mult sau mai puțin succes, în întreg secolul al XIX-lea, continuată apoi în secolul următor de M. Sadoveanu, Geo Bogza și V. Voiculescu, ce vor releva motivului adînci și nebănuite înțelesuri ; mare parte din acestea sînt implicite structurii operei lui Hogaș, altele sînt doar enunțate.

Dînd expresie unei reacții împotriva mediului mărginit al măruntelor orașe de provincie în care a trăit cei mai mulți din anii săi și în același timp împotriva cosmopolitismului și convenționalismului artificial al unei societăți pe cale de închistare, Hogaș va oferi compensativ aspirația spre o regresiune în natură, izvor tonifiant și purificator pentru citadinul obosit. Din peisaj scriitorul va reține, ca element dominant, grandiosul : un grandios dimensional al desfășurărilor panoramice, unul geologic, forestier sau stihial, nu însă și unul al înălțimii. În reliefarea literară a acestor aspecte, proza lui Hogaș relevă un gust particular pentru sublimul naturii, înclinație pe care, dealtfel, simultan și-o contracarează ironic. Romantic prin spațiul geografic explorat, prin preferințele mărturisite pentru stihial și primitiv, Hogaș, profesorul de greacă și latină, este totuși un echilibrat, intervenind detașat ironic ori de cîte ori înclinațiile și efuziunile sale sufletești care le exprimă întrec măsura. Îndatorată unei anumite spiritualități,

Scanned with OKEN Scanner

cea a poporului pe care îl reprezintă, spiritualitate în care raționalismul și simțul măsurii sînt componente de bază, percepția și interpretarea naturii se va resimți și ea de pe urma acesteia ; vor fi evitate, în consecință, excesele, radicalismul evazionist ; regresiunea în natură va exclude totala fuziune cu ea.

Voluptatea integrării în natură stă sub semnul unei mărturisite nostalgii a sublimului, — voluptate rară dar de o minimă durată („un minut") contrazisă întotdeauna de un spirit ironic ce restabilește echilibrul ancestral.

Personalitate complexă, scriitorul va pendula succesiv între aceste două aspecte ; ele îi vor configura astfel originala sa structură psihologică. Propensiunea spre „dulcea nebunie" a sublimului l-ar identifica cu ilustrul cavaler al lui Cervantes dacă un Sancho Panza lăuntric, concomitent ființei sale, nu l-ar aduce la realitate. Aparent „terre à terre", acest Sancho Panza este conștient de momentul istoric în care trăiește, moment în care anumite viziuni romantice ca și recuzita lor de exprimare deveniseră inactuale, chiar desuete.

Conștient de inexistența în stare pură a celor două entități, existente separat în romanul marelui spaniol, Hogaș le-a contopit în una și aceeași ființă — imaginea propriei persoane — principalul personaj, singurul autentic al operei sale.

NOTE

1 Cf. Daniil Scavinschi : *Călătoria dumnealui hatmanul Constantin Palade, la ferede[i]ele Borsăcului, 1828,* august 30 (manuscrisul nr. 423, din Biblioteca Academiei R. S. România).

2 Cf. călătoria lui C. Bolliac și a unui grup de prieteni, în iulie 1843.

3 Din conferința *Despre lectură,* 10 mai 1881, text reprodus după Sidonia C. Hogaș : *Tataia — amintiri din viața lui Calistrat Hogaș de fiica sa,* Tipografia și legătoria de cărți „Lumina", Piatra Neamț, 1940, p. 43.

4 Cf. prefața lui Constantin Ciopraga la Calistrat Hogaș : *Proză,* Editura pentru literatură, 1969, vol. I *(Pe drumuri de munte),* p. VIII.

Scanned with OKEN Scanner

5 Sidonia C. Hogaș, *op. cit.*, p. 18.

6 *Ibidem*, p. 53.

7 Cf. Al. Odobescu : *Opere*, Editura Academiei R. S. România, București, 1967, vol. II, p. 164.

8 „Orice călătorie, afară de cea pe jos, e după mine o călătorie pe picioare străine..." (Calistrat Hogaș : *Proză*, Editura pentru literatură, București, 1969, vol. I, *Pe drumuri de munte*), p. 5. Toate citatele din Hogaș, menționate în cuprinsul acestei lucrări, trimit la această ediție.

9 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. II, p. 7.

10 *Ibidem*, vol. I, p. 22.

11 *Ibidem*, p. 31.

12 Vladimir Streinu : *Calistrat Hogaș*, Editura tineretului, București, 1968, p. 129-130.

13 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. II, p. 11-12.

14 *Ibidem*, p. 12.

15 *Ibidem*.

16 Sidonia C. Hogaș, *op. cit.*, p. 18.

17 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. II, p. 12.

18 Ovidiu Papadima : *Calistrat Hogaș și viziunea noastră folclorică*, în *Revista Fundațiilor Regale*, 1942, nr. 8 (august), p. 415.

19 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. I, p. 293.

20 *Ibidem*, p. 126.

21 *Ibidem*, p. 61.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*, p. 87.

25 *Ibidem*, p. 87-88.

26 Tudor Vianu : *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, București, 1966, vol. II, p. 120.

27 Cf. și Al. Philippide : *Scriitorul și arta lui*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 16.

28 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. I, p. 222.

29 *Ibidem*, p. 25.

30 Tudor Vianu, *op. cit.*, vol. II, p. 121.

31 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. I, p. 62.

32 „Egoist într-o singură situație ; în plimbări sau excursii, iată-l cu pălăria pe cap, cu mînele în buzunare, el înaintea tuturor, singur și tăcut, absent pentru toți și doar

Scanned with OKEN Scanner

cu cleştele să-i scoţi vorba din gură" (Sidonia Hogaş, *op. cit.*, p. 27).

33 Calistrat Hogaş, *op. cit.*, vol. I, p. 182.

34 Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes,* tome neuvième, Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1833, p. 373.

35 Calistrat Hogaş, *op. cit.*, vol. I, p. 87.

36 *Ibidem,* p. 20.

37 *Ibidem,* vol. II, p. 18.

38 Gaston Bachelard : *La poétique de la rêverie,* Presses universitaires de Frances, Paris, 1960, p. 12.

39 Calistrat Hogaş, *op. cit.*, vol. I, p. 88.

40 *Ibidem,* p. 246.

41 *Ibidem,* p. 247.

42 *Ibidem,* p. 87.

43 *Ibidem,* p. 87-88.

44 *Ibidem,* p. 246.

45 *Ibidem,* p. 218.

46 *Ibidem.*

47 *Ibidem,* p. 294.

48 Mihail Sadoveanu : *Opere,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1959, vol. XV, p. 287.

49 *Ibidem,* p. 288.

50 Calistrat Hogaş, *op. cit.*, vol. I, p. 218.

51 *Ibidem,* p. 224.

52 Sidonia C. Hogaş, *op. cit.*, p. 18.

53 Calistrat Hogaş, *op. cit.*, vol. I, p. 216.

54 Oraşul Piatra Neamţ, ale cărui împrejurimi îi determinase scriitorului primele excursii cu urmări atît de frumoase pentru literatura română, era unul dintre acestea. „...grădina noastră — îşi amintea Sidonia Hogaş — cu bătrîni şi frumoşi copaci îşi răsfăţa, nestingherită şi fără grijă, frumuseţea sălbatică" ; ea se asocia altora asemănătoare înconjurînd alte case de-a lungul unor străzi centrale dar — cele mai multe — nepietruite, cu trotuare de „buruieni şi iarbă" (Sidonia Hogaş, *op. cit.*, p. 41).

55 Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 415.

56 Radovan Richta (şi colectivul) : *Civilizaţia la răscruce,* Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 234.

57 Calistrat Hogaş, *op. cit.*, vol. I, p. 21.

58 *Ibidem.*

59 *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

60 *Ibidem*, p. 22.
61 *Ibidem*, p. 22-23.
62 *Ibidem*, p. 14.
63 *Ibidem*, p. 33.
64 *Ibidem*, p. 123.
65 *Ibidem*, p. 14-15.
66 *Ibidem*, p. 34.
67 *Ibidem*, p. 33.
68 *Ibidem*, p. 26.
69 *Ibidem*, p. 19.
70 *Ibidem*, p. 31.
71 *Ibidem*, p. 87.
72 *Ibidem*, p. 25.
73 *Ibidem*, vol. II, p. 26.
74 *Ibidem*, vol. I, p. 45.
75 *Ibidem*, p. 216.
76 *Ibidem*, p. 218.
77 I. Ianoși, *Sublimul*, Editura didactică și pedagogică, București, 1967, p. 13.
78 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. I, p. 39.
79 Idem, p. 293.
80 I. Ianoși, *op. cit.*, p. 13.
81 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. I, p. 218.
82 *Ibidem*, p. 65.
83 *Ibidem*, p. 126.
84 Cf. Constantin Ciopraga : *Calistrat Hogaș*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960, p. 120-188.
85 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. I, p. 39.
86 *Ibidem*.
87 *Ibidem*, p. 158.
88 *Ibidem*, p. 105.
89 *Ibidem*, vol. II, p. 50.
90 *Ibidem*, vol. I, p. 183.
91 *Ibidem*.
92 *Ibidem*, p. 224.
93 *Ibidem*, p. 292.
94 *Ibidem*, p. 182.
95 *Ibidem*, p. 158. Determinantul presupune nu *galbenul* comun, inadecvat în acest context cromatic, ci argintul palid al reversului frunzelor de mesteacăn.
96 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, vol. I, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

97 Cf. constatările asupra stilului picturii mănăstirilor medievale din Moldova (I, p. 14).

98. Folosim, prin transfer această categorie aplicabilă sculpturii, graficii și arhitecturii (cf. *Dicționar de estetică generală*, Editura politică, București, 1972, p. 266-267) în virtutea reflexului literar al raportului dintre lumini și umbre și al consecințelor pe care acestea le au asupra a ceea ce noi numim fenomenul plasticizării operei literare.

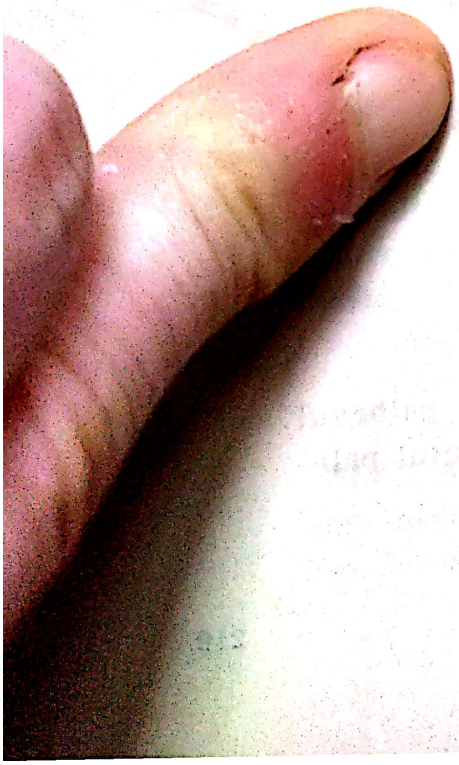
99 Calistrat Hogaș, op. cit., vol. I, p. 277.

100 *Ibidem.*

101 „Mai ales noțiunea de mișcare este cea care se leagă mai întîi de esența viziunii picturale : ochiul, care percepe lucrurile pictural, le reprezintă ca ceva în continuă vibrare, ce nu trebuie lăsat să se închisteze în linii și suprafețe definite“ (Heinrich Wölfflin : *Principii fundamentale ale istoriei artei,* Editura Meridiane, București, 1968, p. 41).

102 Constantin Ciopraga, *op. cit.*, p. 136 și 142.

103 Sidonia C. Hogaș, *op. cit.*, p. 85.



Scanned with OKEN Scanner

IMN CĂTRE SOARE — PROZA LUI AL. MACEDONSKI

A analiza imaginea naturii în proza lui Macedonski, în nuvele și povestiri, dar și în opera *Thalassa* [1] (versiunea românească a operei *Le calvaire de feu)* înseamnă a pune în discuție însăși problema structurii lui sufletești implicit a dimensiunilor interioare ale creațiilor sale. Ca și la Eminescu sau Sadoveanu, peisajul naturii devine la Al. Macedonski o impresionantă confesiune a puternicei sale personalități creatoare. El relevă raporturile unui eu caracterizat printr-o intensă și particulară receptare senzorială a naturii și un peisaj niciodată indiferent. Procesul „de convertire a mediului cosmic la temperatura morală a regimului său sufletesc“ [2], de accentuare a valorilor sufletești ale peisajului, proces esențial în creația scriitorului, atinge un grad atît de înalt încît, exceptînd unele raportări la proza eminesciană (prea puțin cunoscută la vremea în care autorul *Thalassei* își redacta lucrările), acesta conturează o viziune a naturii surprinzător de modernă. Peisajul nu mai este un fundal și nu se mai menține la stadiul unui simplu paralelism sufletesc ; valorile subiective ale peisajului accentuează tendința creării pe parcurs a unui nou cadru față de care omul nu se află numai în ipostaza de receptor ci și în aceea de demiurg. Macedonski simte uneori nevoia de a evada într-un peisaj al său [3] existent în realitate doar ca reper geografic general.

El este construit cu elementele realității, cărora li se accentuează pînă la paroxism anumite dimensiuni sau li se dau alte semnificații. Sînt aspecte care mărturisesc afinități cu peisajele expresioniste din arta occidentală, sincronice cronologic sau anticipîndu-le. Se șterg astfel deosebirile „dintre lumea ce

Scanned with OKEN Scanner

e în afară de om și ce nu pornește de la el, și dintre cea pe care o poartă în el, ce pleacă numai de la dînsul și pe care o preface cînd vrea și în ce vrea“ [4].

Evident, la această fază autorul a ajuns în urma unui proces — dacă nu lung, totuși marcat în timp, pentru a-i urmări evoluția. Lectura impresiilor de călătorie din tinerețe, publicate succesiv în mai multe numere ale ziarului *Oltul* din 1874, dezvăluie în privința receptării și sugerării naturii similitudini cu memorialele pașoptiștilor. Sînt aspecte care cunosc pe parcurs o diminuare, dispărînd pînă la urmă cu totul. Dacă mai tîrziu scriitorul, citadin și estet, subliniază distanța dintre om și natură, pe care o domină și o supune propriei viziuni, în această perioadă întrezărim un fel de timiditate a tînărului călător în fața celor văzute. Priveliștile dintre Pompei și Castelamare alcătuiesc „tabloul cel mai grandios ce am văzut în viața mea“ [5]. Le vor întrece însă prin farmec cele din drumul dintre Castelamare și Sorento. De pe terasa hotelului, scriitorul descoperă „una din cele mai pitorești și mai sublime poziții din lume și mai cu seamă la lumina lunei tabloul este magic“ [6]. Într-o uimire mută, autorul își declina posibilitatea de a reprezenta cele văzute. Apa cu reflexele-i albastre din peșterile de la Sorento „este albastră, dar de un albastru atîta de limpede și atîta de azuriu încît este imposibil condeiului a o descrie“ [7]. Copleșit de lumina, culoarea și efluviile odorifere ale peisajului Italiei, peisaj cu adînci consecințe în consolidarea și nuanțarea sentimentului naturii din proza scriitorului, Macedonski ajunge să recunoască în acei ani „neputința și micimea omului în fața naturii“ [8]. Pe parcurs, această atitudine va dispare. Chiar în povestirile redactate înainte de *Thalassa* asistăm la apariția situației inverse. Astfel, în *Verigă țiganul* (1878) apare ipostaza unei naturi dominate — prin contemplație și reflectarea ei muzicală : „Un sunet al lui era floare ; un altul, vîlceaua cu iarbă verde și cu mireasma ei ; un altul era luna și stelele...“ [9].

Interiorizarea elementelor naturii, accentuată cu anii, nu va exclude niciodată la Al. Macedonski elementele ei (situație frecventă în arta modernă) ca prezențe figurale de sine stătătoare. Macedonski este un scriitor pentru care natura există.

Scanned with OKEN Scanner

Această opţiune pentru natură, vizibilă de la primele opere în proză ale scriitorului, indică în Macedonski un pasionat al peisajului rustic, reconfortant. Este o pasiune mai veche, revendicabilă unei permanenţe universale, învecinată cu ideea evaziunii rousseauiste în natură, pe care autorul o cultivase în poeziile sale dar şi în proza tipărită în deceniile nouă, zece ale secolului trecut, sau în unele articole aparţinînd aceleiaşi perioade. Macedonski apare în postura unui citadin obosit, cu nostalgia mărturisită a evaziunii într-un cadru naturist. Acest spaţiu nu va mai fi sihăstria silvestră a munţilor, ci peisajul rural sau mai degrabă cel suburban, retras, în care casele înecate în verdeaţă marcau adevărate oaze dintr-un Bucureşti de altădată al „lalelelor şi trandafirilor".

Reacţia în sine constituie un reflex al unei anumite stări morale, care nu se reduce numai la aceea a nevrozei citadine.

Motivul evaziunii în natură se împleteşte la autor cu un alt motiv : al regresiunii, al nostalgiei după un ev mediu românesc în ultima lui fază, în care vieţuiseră bunicii şi străbunicii *(Zi de august, Bariera Simnicului)*. Amintirea acestora, dar mai ales a belşugului de altădată al clasei boiereşti din care aceştia făceau parte accentuează nostalgia urmaşilor scăpătaţi. Unul din ei este scriitorul însuşi. Timpuria ruină financiară a familiei, urmată de decăderea ei materială din ce în ce mai accentuată (pînă la desăvîrşita penurie) au fost dureros resimţite în viaţa particulară a scriitorului, precum şi în situaţia sa în societate ; de aici şi permanenta opoziţie faţă de „tîmpita burghezime". În faţa acestei stări de lucruri, motivul regresiunii va viza peisajul agrest, idilic şi patriarhal, al împrejurimilor curţii boierului Stambulachie, din *Zi de august* (1886). Este un colţ de rai al unei „Elade de odinioară", spre care năzuieşte orăşeanul tracasat de nimicniciile vieţii ; un peisaj umanizat, în care zăvoiul de „plute şi sălcii" se învecinează cu „talazurile de zmarald şi de aur ale grîului şi ale napiţei" [10]. Peisajul suburban de altădată al capitalei *(Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor)* aparţine şi el aceleiaşi viziuni. Este un Bucureşti nostalgic, cu tufe de liliac şi iasomie, la care privea prin ceaţa amintirilor sale sau ale antecesorilor, regretînd dispariţia grădinilor întinse, a oazelor de verdeaţă care autohtonizau ca aşe-

Scanned with OKEN Scanner

zare orașul. Regresiunea în spațiu devine o regresiune în timp. Cascadele florale ale rozelor grădinii de la Cotroceni rememorează vremuri apuse. Grele, efluviile lor odorifere au ceva agonic. Sub semnul aceluiași aer crepuscular stă curtea boierului de la Stămbulești. Casa cu aspect de cetățuie a acestuia este în pericol de a fi înăbușită de năvala vegetației, invazia vitalității ei sălbatice certificînd, ca și în proza lui M. Eminescu sau Matei Caragiale, crepusculul social sau pustietatea : „Această obștească pornire a văii spre cucerirea înălțimilor, ce sunt totdeauna în lumina soarelui sau a lunei, amenință, cu rădăcinile pomilor și ierburilor, să spargă gardul care împrejmuiește casa pitarului, și, cu vremea, să dea iureș însăși culei, să se *agațe* de ea, să i se *încleștеze* în ziduri, să-i *știrbească temelia*, și, *rozînd-o, s-o surpe și s-o șteargă din fața pămîntului*“ [11]. Gîndul evaziunii se asociază cu regretul dispariției, odată cu vremurile, a marilor grădini boierești. Un șuier straniu îi spulberă iremediabil reveriile. Este „fluieratul îngrozitor al balaurului de fier și de oțel ce varsă foc și fum pe nări, pe gură și ce duce [...] soarta tuturor“ [12]. Sînt elemente care semnalează începutul unei crize morale, timidă la noi, furibundă în Anglia victoriană a lui John Ruskin.

Aerul nostalgic al evocării este accentuat uneori de amintirile primilor ani ai vieții (multe din povestirile *Cărții de aur* sau *Nălucilor din vechime* au un pronunțat caracter autobiografic). Este amintirea zăpezii Crăciunului („...parcă era mai albă. Fulgii ei parcă erau mai mari. Și cînd viscolea, ce viscol !“) [13]. Este nostalgia „zăpezilor de altădată“ ale unei alte vîrste și ale altor vremuri, ambele unice și ireversibile.

NOSTALGIA ORIENTULUI

Evaziunea în natură nu se va constitui totuși într-un peisaj exotic — așa cum se va întîmpla în opera unor nume celebre din arta europeană a sfîrșitului de veac. Raportat la proza autorului, exotismul macedonskian (bătător la ochi în unele accesorii ale interiorului salonului său literar) este vag atunci cînd este vorba de peisaj, reducîndu-se la cîteva elemente care nu pot realiza un ansamblu unitar.

Scanned with OKEN Scanner

Ținutul și climatul mediteranean desemnează un perimetru geografic preferat de către autor. Teritoriul insulei din *Thalassa* (în anotimpul călduros), al unor localități de pe malul drept al Dunării (cf. *Moară pe Dunăre* — 1902) care au tangență cu acest perimetru, întreține într-un mod particular atenția scriitorului. Elada scriitorului poate fi cea a antichității (interpretată într-o viziune autentic personală), „epoca unui pămînt rai, cu copaci ce urcau pînă la nori“ [14], epoca unei vîrste de aur fixată într-un anotimp etern („vară vecinică“), o lume mirifică pe care templul rupestru descoperit o amintește și în care Thalassa „nu se simțea străin“ [15]. Dar condițiile acestui spațiu al vîrstei de aur le poate întruni, cum s-a văzut, și pe peisajul patriarhal autohton al copilăriei *(Elada de odinioară)*. Spațiul spre care se îndreaptă autorul este unul familiar — cel balcanic quasi-oriental. Straniu, antiorientalismului vehement al societății românești din deceniile patru-șapte îi urmează acum, la sfîrșit de veac, o singulară reacție inversă. Lucid asupra fazei istorice depășite (cea a dominației turcești), autorul încearcă totuși reabilitarea unor aspecte ale acesteia. Stăpînirea turcilor „avu și părțile ei bune“ :

„Și odată cu dragostea apei, turcii au mai adus dragostea pomilor roditori și a florilor“ [16]. De aceea, ținuturile locuite de ei de-a dreapta Dunării îi întreține vădita nostalgie a pitorescului oriental : „Grădini, ca cele din Halima [...], case albe, coperite cu olane roșii, și chioșcuri de lemn, cu geamuri portocalii și albastre, roșii și verzi, galbene“ [17]. Un oraș dobrogean este și el de o lascivitate orientală, scăldat în grele efluvii odorifere (cf. *O noapte în sulina* — 1896). Poetul care murise sorbind avid parfumul de roze se transporta pe calea senzațiilor odorifere intense în lumea de vis. Evazionismul său va fi, în ultimă instanță, un evazionism olfactiv.

După apariția imaginii mării regeneratoare, în *Cezara* lui Eminescu, *Thalassa* ne recomandă pe unul din cei mai profunzi poeți ai mării, unic în viziunea sa. Este, după autorul *Luceafărului*, printre puținii care dezvoltă motivul literar, specific romantic, al insulei. Macedonski reprezintă, în perioada de elaborare și definitivare a operei *Thalassa* (între deceniul zece

Scanned with OKEN Scanner

al veacului trecut și începutul secolului următor), un al doilea moment, după Eminescu, în crearea unei viziuni, deosebit de complexe, a motivului mării.

OM ȘI NATURĂ

Găsim la Macedonski ipostaza unei naturi patriarhale reflectată cu duioșia amintirii și pîndită de nostalgii conservatoare, sau ipostaza unei naturi eugenice și regeneratoare pentru citadinul obosit [18]; o natură pură, cristalizată sub semnul magic al idealului sau o natură de o maximă vitalitate, biciuind simțurile pînă la paroxism, complice la experiențele erotice ale eroilor (Thalassa — Caliope). Paralel cu acestea, asistăm la un concordant spectacol al naturii, surprinsă într-o cosmică învîrtejire sub semnul aceloraşi arderi.

Dar această lume există înainte de toate ca realitate peisagistică. Imaginea reliefului, a vegetației, succesiunea zi-noapte, momentele zilei văzute prin intermediul intensităților deosebite de lumină vizează în Macedonski un scriitor multiplu solicitat senzorial. Se observă predilecția pentru o natură surprinsă în momentele ei de extremă vitalitate. Omniprezenți, factorii externi favorizează această situație; furtunile, climatul marin, lumina și căldura acționează direct și multiplu asupra singuraticului erou al insulei Lewki. Remarcabilă, de o vie acuitate este capacitatea de a sugera reacția umană la stimulul extern: „Pielea de pe brațele și gîtul lui tresărea sub răcoarea serei, porii i se broboneau, vocea mării îi reintra în auz“ [19]. Reflex al îndepărtatei lor funcții primordiale generatoare, apele mării și soarele conlucrează la deschiderea umană spre bucuria simțurilor și a sufletului: „Marea se întovărășea cu soarele pentru a-i sufla în simțuri o flacără de aur“ [20]. Se recurge la personificări pentru a potența mai corect acest raport dintre om și elementul acvatic. Apa devine o prezență feminină, senzuală, dedată vicleniilor lui Eros: „Și cînd [Thalassa] atingea unda cu vîrfurile picioarelor, ea tresărea...“ [21]. Natura acționează direct, intensificînd paroxistic stările sufleteşti: „Căldura din el creştea împreună cu cea din afară, și amîndouă îl mistuiau de viu“ [22]. Sugerîndu-le, scriitorul sur-

prinde un adevărat flux vital, realizat din confluența naturii și a tensiunilor lăuntrice umane : „Electricitatea de afară se îmbina cu cea din el, și din amîndouă izbucnea cîte un fulger...“ [23]. Subiectivizarea maximă a peisajului înlătură astfel granița între cele două realități. Nimic nu mai separă „lumea ce e în afară de om și ce nu pornește de la el, și dintre cea pe care o poartă în el“ [24]. Radicalizarea acestui proces ridică vechiul peisaj „état d'âme“ al romanticilor la o altă ipostază, în care valorile eului precumpănesc. După subiectivizarea romantică a naturii, din proza de mare excepție a lui M. Eminescu, necunoscută mentorului *Literatorului,* Al. Macedonski sincronizează peisajele din *Thalassa* celei mai moderne viziuni a naturii, din epoca în care a fost redactată această operă, epocă în care cuceririle impresionismului și neoimpresionismului erau succedate de experiențele expresioniste.

În raportul de convertire al exteriorului la interior, un rol deosebit îl are recunoscuta capacitate de transfigurare și iluzionare a autorului. Pusă pe seama protagonistului operei *Thalassa,* ea ne este indicată sub două aspecte : al acțiunii ei transformatoare și acela al interpretării fenomenului. Autorul se autoanalizează lucid.

Acceptat conștient, procesul de iluzionare introduce în cămărița sordidă a tînărului paznic de far un fast bizantin. Bucatele precare alcătuiesc un „ospăț strălucit“ [25] ; o masă ordinară de brad capătă ornamentații „cu argint și cu sidefuri meșteșugit înțepenite prin crestăturile și scobiturile lemnului, și se încărca cu vase de preț, cu scînteietoare cupe“ [26]. Mirajului vizual i se asociază cel auditiv („Auzul își plăsmuia și el lumile lui“ [27]) ; grele senzații olfactive „îl aruncau în beția tuturor viselor“ [28]. Percepția nu mai este cea obișnuită. Pornite pe această continuă „povîrnire“, simțurile înșală („fierul, piatra și lemnul“ devin „moi ca mătasea și catifeaua“) [29] sau își substituie funcțiile („Deseori i se întîmpla acum să vadă prin auz și pipăit, prin gust și miros“). Evident, comentează însuși autorul, faptul în sine nu constituie o „degenerare“, ci în condițiile nevrozei erotice o supraactivare a simțurilor. Aceleași intempestive stări lăuntrice pătrund întreg universul. Acesta nu-i oferă omului doar posibilitatea de a percepe, ci și situația de a-i suferi modificările. Thalassa își va crea în lumea lui interioară nu numai pe „Eva cea nouă“, ci și un peisaj „ambianță“. Creator de lumi, omului i se restituie condiția divină a demiur-

gului : „El însă este om, și dacă îi este dată și lui putința să fie ziditor de lumi, trăinicia lor va fi cea pe care le va fi dat-o voința ziditorului“ [30]. În aceste condiții, însăși granița dintre vis și realitate dispare („Și apoi, dacă e să cugeți bine, oare visul și amăgirea nu sunt și ele tot viață ?“ [31]).

Ruperea oricărei granițe între individ și natură se realizează în *Thalassa* prin orientarea individului chinuit de Eros spre un univers bîntuit de aceeași maladie. Este o integrare într-o lume în care întruchipările cerului, apei, pămîntului stau sub semnul efervescenței erotice. Evoluția lui Thalassa, în capitolele *Epoda roșie* și *Priap,* se integrează într-o adevărată „priapee universală“ [32]. „Epopeea“ experiențelor erotice ale lui Thalassa este nu mai puțin o „epopee“ a întregii naturi, văzută de-a lungul acelorași experiențe. Procesul de „sexualizare“ a naturii este multiplu, reliefînd peste tot o omniprezentă vitalitate. „Încîlcindu-și parfumurile“, flori și ierburi pregătesc „rodniciile viitoare“ [33]. Vîntul „își încărca aripile cu beția din ea și plămădea [...] taina unor lumi ce nu numai că nu pot să fie văzute, dar ce nici nu se pot închipui“[34]. Este un universal „schimb de împreunări nevăzute“, este „aceeași îmbrîncire căreia i s-a dat numele de dragoste, sau de afinitate, și al cărei scop pare să fie desființarea totului în o obștească asemănare“ [35]. Este singurul caz în care Thalassa, cel care „vrînd să se potrivească cu Dumnezeu, se coborîse mai jos de om“ [36], se integrează pînă la identitate naturii. Este momentul în care „roșul de peste tot se îmbina cu mistuitorul foc din el“ [37]. Vechea nostalgie și iluzie romantică a integrării în natură devine la Macedonski o integrare cosmică, într-un univers învîrtejit în hora drăcească a lui Priap.

PEISAJUL MARIN

Analiza aspectelor specifice ale viziunii și prezenței naturii la Al. Macedonski scoate în evidență frecvența a două motive — fundamentale în creația scriitorului —, motivul mării și cel al luminii. Dacă proza scriitorilor de la 1848, continuată într-o altă etapă, ulterioară, de Hogaș impune ca motiv de sine stătător muntele, ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea

Scanned with OKEN Scanner

și începutul celui viitor configurează prin poezia lui Eminescu și proza lui Macedonski un altul — cel al mării —, motiv cu o frumoasă carieră literară în literatura de după 1900 (Jean Bart, Anton Holban, H. P. Bengescu, Ion Vinea, Adrian Maniu, I. Pillat, V. Voiculescu, I. Minulescu, I. Brad, A. E. Baconsky, Nichita Stănescu — pentru a nu aminti decît cîteva nume).

Motivul mării se va constitui în grava măreție și originala sa complexitate în romanul, definitivat mai tîrziu, *Thalassa.* Prezența mării se resimte însă de la primele sale pagini. Astfel, jurnalul de călătorie *Pompeia și Sorente* o semnalează încă din 1874 ; *Pe țărmul mării*, publicată în 1880, este după cum o arată și subtitlul o „idilă", autorul enunțînd de pe acum un aspect asupra căruia va reveni (relația apele mării — senzualitate). Zbuciumul ritmat al mării „pare a fi sînul unei fecioare la primul fior al amorului" [38].

Pentru Macedonski, marea este stihia primordială. „Fiu al soarelui" și „voievod al cerului", Thalassa poate fi considerat în egală măsură și un fiu al mării, inseparabil de necuprinsurile-i albastre. De timpuriu, marea constituise pentru tînărul din Smirna un adevărat miraj, încît numelui acestuia i se va substitui „Thalassa" — numele mării din vechea limbă elenă. Pentru acest om, nesfîrșitele stepe lichide se învecinau cu farmecul singurătății, al necunoscutului și strania aspirație spre absolut. Soarele și marea devin copărtași inseparabili în marea dramă a simțurilor, care va avea loc pe diamantina insulă Lewski. Cele două elemente fundamentale vor atîța, ca elemente exterioare, jarul simțurilor. Undele mării capătă atributele unei feminități senzuale, incitîndu-i viclean epiderma.

Cea mai pregnantă și mai frecventă ipostază va fi aceea a mării în furtună. În dialogul cu marea, eroul nu este atît contemplativ, cît sincronic asociat furtunilor acesteia. Chinul sufletesc care prevestește venirea așteptatei Eve (Caliope) este exteriorizat în peisajul înconjurător prin metamorfozele vegetației sub căldura toridă a soarelui, prin miraculoasele zbateri ale focului, dar și prin urgia furtunii. Fără a fi nouă (apăruse între timp *Jurnal de bord,* de Jean Bart) imaginea furtunii marine din *Thalassa* remarcă o particulară preferință pentru spectaculozitatea fenomenului. La Jean Bart, o furtună este văzută (cum era și firesc pentru un scriitor care în aceste momente era în primul rînd comandorul angajat total în lupta de stă-

vilire a cataclismului) doar prin reflexul pe care aceasta o avea asupra comportamentului uman. La Macedonski, deși există o scenă similară (lupta unui vapor pentru a evita dezastrul naufragiului), accentul va cădea în primul rînd asupra laturii estetice a fenomenului în sine. Localizată la cadrul montan, furtuna din *Singur* (1909) de Hogaș relevă aceeași preferință. În *Thalassa*, învîrtejirea spațiilor acvatice sub acțiunea maselor de aer în mișcare, conflagrațiile întinderilor celeste reliefează o violență nemaiîntîlnită. Spectaculosul ciocnirii valurilor va fi potențat prin numeroase comparații, metafore și personificări menite să intensifice dezlănțuirile catastrofale. Talazurile, de o furie bestială, se aseamănă cu „fioroasele nagode ale oceanului“ [39]. Imaginea mitologică, în elementul ei la un scriitor cu simpatie pentru antichitățile clasice, se sustrage neoclasicismului obosit, comunicînd tumultul dionisiac al furiei elementelor : „Verde de mînie, Neptun trecea prin fața frontului de bătaie pe scoica lui trasă de cîini de mare. Furca lui, cu cei trei dinți de fier ai ei, lovea valurile ce țipau și se înfigea toată în mitra din care s-a plămădit viața pămîntească“ [40]. Imaginile auditive sînt supralicitate, zgomotele valurilor procură viziunea de coșmar a unui infern întărîtat : „Sub un cer de urgie bătut de aripi de catran, iazme negre — iadul tot — se pocea în fel de chipuri, plesnea din palme, sărea în sus, își despletea coame de cai, sălta cu spate de cămile — era zdruncinătoare cireadă de elefanți și tauri, mugea ca rinocerul și urla ca lupii“ [41]. Sfîșiind bezna, fulgerele și trăsnetele completează canonada. Firește, în acest consens întinderile cerului nu fac altceva decît să confere cataclismului o amplitudine cosmică. Conflagrația celestă capătă, în viziunea scriitorului, înfățișarea unei adevărate lupte între două flote adversare. În prezentarea ciocnirilor acestor „namile de aburi plutitori“, autorul nu se limitează doar la cîteva comparații ; este vorba de două-trei pagini care circumscriu, cu amănunte accentuate în latura lor spectaculoasă, un adevărat teatru de război. Imaginea obținută subliniază paroxismul : „Fulgerele, ca o mitralie împroșcată de sutimi de tunuri, șuierau, șerpuiau, izbucneau și zdruncinau aerul cu clipiri de lumină aproape neîncetate“ [42]. În aceste situații mișcarea, ca element dominant al peisajului, atinge punctul ei culminant.

Urmărirea detaliată a procesului se realizează cu pasiunea voluptăților estetice pe care acesta le procură. Fire contradic-

Scanned with OKEN Scanner

torie, polemică în cel mai înalt grad, întreținînd în juru-i animozități neîntrerupte și adversități (unele justificate), primind lovituri cumplite care departe de a-l înfrînge îl fortificau pentru o nouă reacție, era firesc ca preferința poetului *Nopților* să meargă spre aceste „marine" învîrtejite pînă la halucinant. Frecventă, aglomerația verbală comunică acest patos al dezlănțuirii (fulgerele *șuierau, șerpuiau, izbucneau* și *zdruncinau* aerul...) [43]. În sugerarea valurilor, procedeul citat se dovedește insuficient, autorul recurgînd la adevărate lanțuri de comparații și serii metaforice. Zgomotul valurilor asociază sinistru „șuierări ca ale șerpilor sau mugiri ca ale taurilor, răcnete ale panterelor gata să se arunce pe prăzi [...] cu țipete și cu duioșii ca ale unor voci sfîșietoare ce ar chema zadarnic în ajutor" [44]. Imaginilor auditive, predominante, li se asociază cele vizuale ; acestea mărturisesc nu atît un contemplator al peisajului cît un participant activ la contorsiunile priveliștii. Imensul caer acvatic al valurilor, înnebunitor, deșteaptă imagini din Van Gogh : „Ele se luau la luptă, se urcau unul în cîrca altuia, se călăreau nebunește, și urletele printre care se petreceau aceste zbuciumări întreceau tot ce se poate spune. Cele mai cumplite răutăți de pe pămînt [...] se ciocneau cu țipete și cu duioșii ca ale unor voci sfîșietoare ce ar chema zadarnic în ajutor." [45] De la detaliu autorul extinde imaginea într-un fel de hulă cosmică. Pe întinsul stepelor lichide, de o liniște gravă altădată, înnebunite de groază acum : „Munți se înălțau și se prăbușeau cu zgomot", se căscau adevărate „prăpăstii" [46]. Metaforele esențializează deosebit de sugestiv procesul, reducînd impresia de ansamblu la terifiant („Hohote de rîs scrîșnitoare, sughițuri de plînsete-urlete, ce nu conteneau — miorlăituri de pisici și lătrări de cîini și hiene se îndîrjeau tocmai atunci cînd credeai că se domolesc" [47]).

Este firesc, în aceste situații, ca opera *Thalassa* (în speță capitolul „Erebos" să procure cititorului acestor „marine" sentimentul (aproape neilustrat pînă atunci) al unei naturi ostile. Cumplită, lupta dintre stihiile naturii și vasul grecesc relevă acestora dușmănii nestăvilite, capcane neprevăzute, conferind naturii imaginea unui organism malefic. Valurile au ceva din încolăcirile unui boa constrictor („Pliciuitori de bucurie, munții de apă îl reluară în primire, îl băturâ în coaste cu maiurile lor, căutară, care mai de care, să-i dea mai cu grabă și putere lovitura de moarte") [48].

Scanned with OKEN Scanner

Viziunea nu implică contrastul romantic călău-victimă. Văzut de departe, vaporul însuși apare ca „un monstruos cetaceu ce se afundă și se ridică“ [49]. Ceea ce ar fi trebuit să constituie limanul ocrotitor al ultimei speranțe — insula farului — apare sinistraților ca o „bestie uriașă“ [50]. Era o imagine rară pînă atunci, care îi singulariza autorului viziunea naturii.

Apariție senzuală cu moliciuni și viclenii feminine, fundal al erosului dar și părtașă la aceasta, marea se realizează ca un motiv de o deosebită complexitate, marcînd în tratarea acestuia al doilea moment după Eminescu (în poezie). Departe de a constitui doar un sistem de referințe, marea personifică zbuciumul existențial uman. De la prezențele ei vag olfactive la imaginea cumplită, de o bestială ostilitate, din timpul furtunii, blîndă, trufașă sau răzbunătoare, apariție fastuos drapată în falduri de brocart și pietre prețioase, marea va constitui pentru Thalassa ultimul sălaș — cel al extincției. Spre ea va coborî pentru totdeauna după experiențele-i tragice și strălucitoare, părăsind amintirea Caliopei și a insulei de diamant — mincinoasă acum. Locul humusului originar al mormîntului — lumină [51] din *Vara* lui George Coșbuc — îl vor lua undele mării. E o situație pe care o va reedita mai tîrziu (pe alt plan și din alte considerente) pescarul Amin, din povestirea cu același titlu de V. Voiculescu.

SPIRITUL SOLAR

Proza lui Macedonski, de la primele impresii asupra însoritei Italii și pînă la apariția operei *Thalassa,* este proza unui spirit solar, pentru care lumina nu este numai „un dat“ care poate fi ignorat așa cum poate fi ignorată natura de cel care se află în permanență în mijlocul ei. Principiu primordial, ca și apa și pămîntul în viziunea vechilor înțelepți, element imanent vieții, imaginea luminii nu se va limita la figurările ei impresioniste, ci-i va urmări consecințele asupra solului, plantelor și corpului uman : „O lumină de argint tremura pe goliciunea de zînă a Caliopei, și între corp și flacăre se statornicea o *logodnă de armonizări*“ [52].

Fiu al mării, Thalassa este de asemenea un fiu al soarelui, revendicîndu-și energiile și aspirațiile de la marele astru : „Soarele, el singur, fusese cel care-l crescuse și iubise, care îi fusese sănătatea și viața“ [53]. Lumina, cu atributele ei vizuale și consecințele ei termice, dezvoltă imaginația, ațîță patimile, dezvăluind obsesiile unei chinuitoare senzualități : „Flacările de afară îi biciuiau însă sîngele, îi răzvrăteau simțurile, și ea se pomenea înconjurată de feluriții Thalassa, pe care îi purta în închipuire“ [54]. Lumina nu mai este o prezență abstractă, un „dat“ primordial de care se ia cunoștință, fără a se simți nevoia referințelor asupra fenomenului în sine. Devenită motiv, ea este investită astfel, dincolo de realitatea ei corpuscular-ondulatorie, cu o funcție simbolică, de principiu al vieții. Este un proces miraculos și totuși lucid în configurația unei personalități pentru care vraja luminii, dincolo de reflexul ei literar, va constitui episodic obiect de cercetare științifică. [55]

Omniprezentă, urmărită în dramatica opoziție cu întunericul, asociată permanent frămîntărilor sufletești umane, lumina devine personaj. Asistăm la apariția unei adevărate dialectici a luminii, urmărită în varietatea de manifestări ale proceselor sale. Dincolo de imaginea ei decorativ-vizuală, autorul accentuează luminii o particulară cromatică și anumite valori tactile ; apare un alt motiv — cel al căldurii, cu care va coexista simbolic. Relevarea înfriguratei căutări a idealului sau al zbuciumului erotic, situații în care lumina și sugestiile termice devin elemente de bază, conferă acestora viziuni de autentic expresionism solar. Figurarea luminii, văzută în energiile pe care le deține și le declanșează, indică astfel în Macedonski un virtuoz de o rară originalitate, în felul său, unic în literatura română. După Eminescu, Macedonski va înscrie un al doilea moment în viziunea luminii.

Sfîrșitul secolului al XIX-lea accentuează în artă preocuparea de a sugera lumina ; ea va constitui principalul scop al impresioniștilor în pictură. Referindu-se la activitatea acestora, Paul Signac, el însuși pictor impresionist, spunea : „Pe întreaga suprafață a tabloului strălucește soarele, pătrunde aerul : lumina învăluie, mîngîie și iradiază formele, străbate pretutindeni, chiar și în umbre, pe care le iluminează“ [56]. Un pasaj din *Thalassa,* sugerînd reflexele luminii solare asupra corpului uman, nu este decît o exemplificare la teoretizările lui Paul Signac : „Pe pieptul dezgolit — de o parte și de alta a ster-

nului — pe umerii puternic claviculați, pe curbele elegante ale conturelor, pe întregul corp de zeu, curgea toată lumina zilei. Flori de crom portocaliu, vioiciuni de galben indian se aprindeau — după cum se mișca — și se jucau pe mușchii amintitori ai unei lumi ce nu mai este, alunecau pe rotunjimea pîntecului, sărutau bărbăția îndoielnică a șoldurilor.“ [57]. Reînviind idealul fizic uman al unei civilizații apuse, profilul de efeb al lui Thalassa răsfrînge lumina soarelui asemeni savantului joc de lumini pe care îl reflectă marmora de Paros a statuilor școlii lui Praxiteles. Autorul nu se va limita la contrastele rafinate de lumini și umbre din gliptica lui Praxiteles ; picturalitatea îl revendică viziunii impresioniste. Galbenul — prin excelență culoarea căldurii — surprinde prin cele două nuanțe *(flăcări de crom portocaliu, vioiciuni de galben indian)* nu aspectul static localizator al culorii ci lucirile ei pirice, focul lăuntric. Lumina încorporată culorii sugerează astfel nu atît exteriorul corpului uman în soare cît mai degrabă energiile interne ale acestuia. Firește, impresionismul este, în unele din aceste cazuri, depășit. Macedonski merge mai în adîncime, subliniind fenomenului legătura sa cosmică. Lumina este imanentă corpului uman. Situația presupune nu numai contactul cu acesta și fenomenul reflectării razelor de soare (aspect general în impresionism) ; corpul uman însuși procură iluzia unui astru, generînd el însuși lumină : „Mișcările lui, înfășurate de frumusețe și lumină, păreau că stropesc țărmul și marea cu soare“ [58].

Cu Macedonski se va încheia astfel un ciclu al luminii rezumînd eforturile, de la semnalările de început din operele primilor pașoptiști pînă la figurările și jocurile ei pe suprafața apei și zidurilor, sau pînă la consecințele ei asupra psihologiilor umane sau cromaticii vegetației.

Poet solar, dar în altă manieră decît aceea ilustrată de V. Alecsandri sau mai tîrziu de I. Pillat, Al. Macedonski interpretează lumina ca expresie a răscolitoarelor pasiuni umane. Luminînd și iradiind suprafețe și contururi ale elementelor biosferei, el va releva nu numai pitorescul, grația și strălucirile ei biologice ci va pătrunde dincolo de formele și volumele corpului uman, dezvăluindu-l în una din cele mai complexe dimensiuni interioare. În viziunea literară a luminii din literatura noastră, Macedonski va înscrie un al doilea moment (după Eminescu, genialul interpret al magiei lunare) ca exeget mirific al luminii toride, de plină zi de vară.

Scanned with OKEN Scanner

Corolar al luminii, focul coexistă cu motivul în discuție, mai curînd ca un submotiv al acesteia.

Reliefînd simbolic experiențele și aspirațiile lui Thalassa, *focul* va căpăta aceleași semnificații pe care le au celelalte elemente. Capitolul *Pronaos* — (pronaos — vestibul al lui Eros, stadiu anterior al marii taine, a „grijaniei de foc") impune un fragment dintr-o adevărată mitologie a focului. Jocul este fastuos conceput în stilizări de mozaic bizantin: „o flacără de aur și de safir, în care se amesteca portocaliul și albastrul-deschis, vîlvora sub cotlon" [59]. Starea excepțională a lui Thalassa, într-un moment de răscruce al vieții sale — adevărat pronaos anticipînd descoperirea „marii taine" a vieții — va fi extravertită printr-o ingenioasă intropatie, limbilor de foc, mai precis jocului de lumini și umbre pe care acestea le determină. Izbucnirile pirice, conturînd ele însele un simbol al setei de afirmare a vieții, se răsfrîng pe pereții chiliei fanaragiului din Lewki într-o mirabolantă, epopeică încleștare a luminii și umbrelor, metamorfozînd subtil lupta dintre viață și moarte în trupul naufragiatei Caliope; iar la Thalassa dilema, nu mai puțin dramatică, dintre voluptatea cunoașterii, realizării erotice a novicelui și refularea impusă de împrejurări și de propria-i inerție.

Flăcările vetrei stabilesc o adevărată „logodnă de armonizări" dintre lumină și corpul uman. Dorințele interioare ale unui subconștient refulat sînt anticipate, ca într-un erotic de compensație, de flăcările focului. Astfel brațele cu „degete fluidice" ale flăcărilor „le întindea spre gingășia șoldurilor, spre albăstria albeață a grumazilor, și de acolo, spre micile sînuri împrejurul cărora părea că se joacă" [60]. Lumina își va „mărita viața cu a lor și, din mîngîioasă precum fusese, înnebunea împreună cu Thalassa, o înfășura într-o vijelie de clipiri și de răsfrîngeri aproape arzătoare..." [61].

În reliefarea complexității stărilor prin care trece Thalassa în fața corpului gol al naufragiatei Caliopi, de la sfielile de inhibat la intensitatea paroxistică a arderii erotice, flăcările vor avea în sugerarea lor nuanțată precizii seismografice. Sugerînd starea finală a personajului, lumina flăcărilor trans-

formă modestul interior al fanaragiului într-o feerie orientală a culorii. Ea „troienea odaia sub o surpare de roze de argint, de aur, de roze-roze“ [62].

CROMATICA. AUR ȘI PIETRE PREȚIOASE

Investigațiile în domeniul cromaticii lui Al. Macedonski relevă una din cele mai interesante fațete ale configurației prozei macedonskiene, proza procurînd în această privință o varietate de exemple întrecînd prin frecvență și bogăția semnificațiilor pe cele din poezie. Dacă elementul fundamental al viziunii naturii la Al. Macedonski este acela „de convertire a mediului cosmic la temperatura morală a regimului său sufletesc“ [63], atunci în cromatica peisajului vom găsi cea mai adecvată și sensibilă exemplificare. Natura din nuvele și povestiri sau din *Thalassa*, în care aceasta își găsește încununarea celei mai strălucite viziuni din opera lui, trăiește în primul rînd prin acest aspect al magiei culorii. Conștient de acest aspect, care conferă în cadrul fenomenului literar românesc o ținută aparte operei sale, autorul *Cărții de aur* vedea în el un criteriu de diferențiere : „Ce mai m-a ajutat să mă azvîrl și să azvîrl afară din viața obicinuită, scria autorul, sunt armonizările gradațiunei unei simfonii de culori de care nici un alt scriitor n-a ținut socoteală înaintea mea. Cred că din aceste puncte de vedere mi se datorește recunoștință, căci nu este puțin lucru să nimicești împrejurul tău, pentru tine și pentru alții, ticăloșenia și urîțenia vieții.“ [64]

De o mare sensibilitate în percepția fenomenului plastic, Macedonski și-a dat seama de posibilitățile picturale ale limbii pe care a mînuit-o ; i-a relevat în această privință potențele, i-a aprofundat sensurile și energiile, a intervenit el însuși, determinînd nuanțe și asociații cromatice uimitoare. Este un domeniu în care posibilitățile sale creatoare își găsesc cea mai strălucită confirmare.

Macedonski venea într-un moment în care pe plan european asistăm în pictură la o adevărată emancipare a culorii. Desprinsă de desen, culoarea capătă valoare în sine, transmițînd nemediat mesajul sufleltului uman. Aceasta va renunța

astfel la tonul local, în favoarea viziunii artistului. Faptul este reprezentativ pentru poezia lui George Bacovia („Amurgul tot e violet...") dar va fi anticipat de talentatul Macedonski. În momentul în care redacta *Thalassa, revoluția* impresionistă își fructificase roadele. Consacrarea lui Manet, Monet, Pisarro etc., adevărați maeștri ai luminii, conferă culorii energii și semnificații inedite ; îndărătul lor — suportul științific al marilor descoperiri moderne ale culorii (Helmholtz, Rood, Chevreul etc.).

Pe linia sincronismului, fenomenul este vizibil la Macedonski în rolul pe care îl au, în proza acestuia, lumina și culoarea. Este de asemenea interesant că pe Macedonski aceste probleme nu l-au reținut numai artistic ci și științific, făcînd obiectul preocupărilor sale de diletant (s-a preocupat între altele de propagarea luminii în vid). [65]

Și totuși, la o analiză atentă se constată că analogia care s-a făcut între rolul și tratarea culorii și luminii, ca mijloace de sugerare a naturii, între proza autorului și impresionismul picturii sfîrșitului secolului al XIX-lea [66] nu poate rezista. În mod frecvent, impresioniștii, preocupați de reflexul luminii solare asupra obiectelor, se mențineau la suprafață, fără a intui valorile și vigoarea volumelor. La Macedonski, culoarea și lumina devin mesagere ale tulburătorului zbucium lăuntric într-o așa manieră, încît ne fac să ne gîndim mai degrabă la expresionism decît la impresionism. Este un expresionism care ne amintește nu însă de Nolde, Kirchner etc., ci de francezul Georges Rouault (1871-1958). Le este comună amîndurora, dincolo de aspirația permanentă spre un ideal al artei disociat de convenții și filistinism, aceeași preocupare de a reține strălucirile materiei. Rouault reflectă tensiunile lăuntrice ale sufletului uman „prin tainele materiei în lucru ; la bogățiile efuziunii sufletești, prin somptuoasele revelații ale substanței și ale culorii" [67]. Ca și la acesta suferințele, aspirațiile, incandescența pasiunilor devin figurări de vechi vitralii ; pătrunzîndu-le, lumina le conferă strălucirile vrăjite ale pietrelor nestemate. Scriitorul oferă spectacolul unui particular expresionism solar, în care lumina și culoarea, departe de vechile lor ipostaze decorative, capătă ponderea unor autentice valori dramatice. În începuturile literaturii noastre, proza (cu ascendențe în relevarea cromaticii față de poezie — date fiind posibilitățile descriptive ale epicului) conferea culorii mai mult o valoare

Scanned with OKEN Scanner

locală, de fixare a cadrului (la scriitorii pașoptiști), eventual de sugerare a pitorescului (N. Filimon, Al. Odobescu). Cu o intuiție rară a valorilor picturale ale limbii, Eminescu a emancipat epitetul cromatic, conferind culorii străluciri spectrale, fastuozități de vis, intensități și adîncimi morale nemaiîntîlnite. Proza sa îi era ca și necunoscută lui Macedonski, astfel că autorul *Cărții de aur* efectua saltul avînd ca reper de plecare mai degrabă celelalte nume, amintite mai sus. Meritele sale trebuie judecate în cadrul acestui context.

Echivalentului eminescian al culorii-gîndire i se substituie sau asociază un altul, al culorii-pasiune, *Thalassa* fiind, cum el însuși o declară, o „epopee a simțurilor". Acest echivalent, de o mare capacitate de transfigurare, ne introduce într-o lume feerică, adevărată sărbătoare orientală a culorii. Strălucita ei relevare îl desemna în literatura noastră pe autorul *Nopților* ca pe un reprezentant în mare măsură fără precedent (parțial, cu excepția eminesciană) și aproape fără urmași. Doar Matei Caragiale, prin rafinament cromatic și vădită preocupare pentru simbolica culorilor și a pietrelor prețioase (*Remember* — 1924, *Sub pecetea tainei* — roman neterminat) îi va prelungi ecoul.

Sugestiile cromatice în descrierile de natură puteau veni și din alt sector familiar scriitorului — cel al artelor plastice. Arhicunoscuta vocație a culorii pare să se fi consolidat și prin pasiunea pentru pictură — certă în familia lui Macedonski. Călătoriile din tinerețe în Italia, cu consecințe definitorii în profilul formației și creației sale, i-au prilejuit revelația peisajului sudic saturat de lumină și culoare dar și contactul cu lumea capodoperelor plastice ; aluziile la acestea se pot depista în contextul prozei scriitorului. Dealtfel Macedonski picta ; lucrările sale, surprinzînd cu facilități de diletant peisaje, mărturisesc oarecari resurse. Ele vor fi continuate de Nikita și Alexis — fiii scriitorului. Cel de al doilea — după studii de specialitate în țară, apoi la Florența și la Paris — se va consacra picturii, va expune în țară și în străinătate, își va picta tatăl și-i va ilustra *Le calvaire de feu* [68].

Sugestiile cromatice dețin, în cadrul celorlalte valori ale registrului imagistic, o indiscutabilă întîietate. Claviatura cromatică, de o mare bogăție, variind între griurile rarefiate, diafane, și senzualitatea violentă a culorilor intense, reliefează stări și sentimente, cu preocupări vizibile de a sublinia o do-

Scanned with OKEN Scanner

minantă afectivă. Mirajul culorii se va constitui, cu timpul, ca o adevărată obsesie. Adept al unui simbolism cromatic particular, scriitarul va utiliza, în manuscrisele sale, un original grafism colorat. Un manuscris francez în transcriere autografă [69] este scris cu cerneluri diferite (bleu, verde, negru, violet, argint). Indicațiile autorului asupra ținutei grafice a capitolelor sînt semnificative. Astfel, la capitolul VI („Erèbe") menționează : „Ce chapitre sera imprimé sur papier à marges d'un bleu presque noir déchirées d'éclairs". La capitolul „Pronaos", în care confuzele stări erotice cunosc o deosebită intensitate, indicațiile asupra cromaticii etc. vor fi mai ample — în deplin acord cu acestea : „Ce chapitre sera imprimé sur papier à marges, flambées de jaune orange de crome clair et ombré de bleuissements en ailes sinistres opposant corbeaux, chouettes, et larves, à des colombes aux essors radieux d'or et d'argent" [70]. În toate cazurile, indicațiile certifică o legătură strînsă între conținutul afectiv al capitolului respectiv și cromatica indicată de autor. Macedonski va impune dealtfel, așa cum arată notele lui I. Pillat pe contrapagina unui exemplar dăruit de maestru, și o culoare dominantă fiecărui capitol („I — argintiu, II — aur, III — roz, IV — roșu, V — roșu-grenat, VI — negru absolut, VII — blond și negru, VIII — versicolor, IX — flacără, X — flacără groaznică, mohorîtă, XI — roșu pînă la negru, XII — lumină, o pauză și un gest vag. Lumniă !)".[71]

Nu este lipsit de semnificație faptul că peisajul, în calitatea lui de cadru dar și de corespondent sufletesc, solicită — comparativ cu alte aspecte — în cel mai înalt grad imaginea cromatică. De la un capăt la altul al lucrării, devenim martori la aspirațiile, neliniștile și frămîntările lui Eros — chinuitoare, nostalgice, confuze, pătimaș-senzuale, aprige sau deznădăjduite — toate relevate printr-o amplă simfonie cromatică ; acordurile ei grave, de un tulburător tragism existențial, prefigurează o adevărată dramă a culorii.

Motivele muzicale, deloc neglijabile, dar fără a avea elocvența cromaticii, sînt semnalabile frecvent ; asociate elementului coregrafic, ele vor trasa imaginea unei adevărate simfonii, la execuția căreia orchestra își asociază oratoriul vocalic, dansul și o adevărată regie a luminii și a culorii. Sînt capitole (cap. V — „Priap") în care sincretismul celor trei motive (cromatic — muzical — coregrafic) este perfect, toate convergînd spre crearea unei cinetice metafore a neastîmpărului erotic.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt aspecte care impun opera *Thalassa* ca una din cele mai aderente la o transpunere muzicală, coregrafică sau plastică și poate slaba ei răspîndire (a apărut în volum deabia în 1969 !) a făcut ca ea să nu se bucure de cuvenita atenție a muzicologilor, artiștilor plastici sau coregrafilor.

O analiză pe text a cromaticii lui Macedonski ne introduce într-un univers inedit și miraculos. Ea ne prilejuiește, ca și în analiza unor tablouri, contactul cu o adevărată „gramatică" a culorii. Pictorul are o preferință pentru anume culori, o anumită știință de a le asocia. Desprindem clar preocuparea pentru acord, unitate tonală ; intenția de a sublinia dominanta cromatică a contextului este transpusă în practică prin punerea întregului capitol sub semnul unei culori-simbol, al unei anumite valori afective. Legătura dintre culoare și starea sufletească a lui Thalassa este vizibilă și verificabilă de-a lungul celor douăsprezece capitole ; scriitorul a încercat dealtfel — cu exagerările știute — s-o transpună prin grafie colorată.

Diversă, paleta macedonskiană se distinge însă nu atît prin varietatea culorilor cît prin intensitatea lor. Roșul, oranjul, albastrul sînt culorile cele mai frecvent întîlnite. Autorul le preferă deseori în starea lor pură, situație cu directe consecințe în exprimarea vitalității naturii (faunei sau vegetației). Un cocoș este de „purpură și de aur" [72] ; penele celorlalte orătănii strălucesc „ca fețele curcubeului" [73] ; focul care cuprinde chiliile unei biserici este ca un foc de artificii, cu „stele albastre și rachete stacojii" [74] ; focul din vatra locuinței lui Thalassa se înalță — „o flacără de aur și de safir" [75]. De obicei, epitetele cromatice nu sînt izolate ; ele coexistă alături de altele, într-o ambianță dominată de legile acordului. Astfel, în *Soare și grîu*, „marea de spice *galbene*" este „mîncată" de flori de cicoare „*albastre*" [76]. „În mijlocul apei *albastre* ce curge cu solzi de *aur* și de *smarald*" apar „pîlpîiri de *soare* pe fiece val" [77]. Cu alte cuvinte — acordul complementelor (în cazul de față galbenul și albastrul). Pentru a evita monotonia, autorul recurge la un substitut material, aspectul abstract-lingvistic al culorii fiind întărit în concretitudine prin desemnarea unui echivalent ce acuză materialitatea. Astfel, *galbenul* și *albastrul* pot deveni o „flacără de *aur* și de *safir*" [78] — substitute minerale (metal și piatră prețioasă) ; cărbunii incandescenți devin „jarul de *briliante* și de *rubine* al bradului ce

trosnea“ [79], iar verdele undelor marine — solzi „de *smarald*“ [80]. Gamei *galben-albastru* îi urmează, în ordinea statistică a frecvenței, aceea de *verde-roșu*, în starea crudă a culorilor sau a multiplelor lor nuanțe. Nuanțele, așa cum s-ar crede, nu diminuează intensitatea pe care o dă puritatea culorilor primare. Datorită strălucitoarelor echivalente minerale, undele înspumate ale mării devin, în stilizare bizantină, „*Mărgăritare* și *topaze*, *safire* și *smaralde*“ [81]. Echivalențele florale sînt de asemenea numeroase, amintind uneori de impresionismul cromaticii florale din proza lui Dimitrie Anghel. Iată poemul fastuos al reflexelor pirice pe pereți, realizate în adevărate spirale cinetice florale : „...flăcările lemnului și cocsului își unduiau apele portocalii și albastre de-a lungul pereților, le mișcau pe tavan și podeală, le aprindeau și le stingeau, și împrăștiau flori *roșii*, *flori de purpură*, *flori rubinii*, ale căror mărimi și forme erau nespus de felurite. Ciorchine de *verbine*, mănunchiuri de *camelii sîngeroase*, *flori de rodii aprinse* ca dogoritoarele pofte trupești, *răsuri* și *maci* cu petale de *foc*, *micsandre* avînd pe ele o schinteietoare *catifelare de aur roșu*, pîlpîiau prin aer, se agățau de pereți și de tavan, se așterneau pe jos.“ [82] Roșul „normal“ (flori *roșii*) — culoare „garanță“ — e urmat nu mai puțin de opt nuanțe de roșu, care ar fi stîrnit firesc cîndva invidia unui pictor al școlii venețiene. Toate vor desemna, dincolo de rolul de obiect, de cadru al focului, freamătul neobosit al patimii („epoda roșie“) ce-și caută aprig ostoirea („grijania de foc“). Finalizată în direcția sugerării tensiunilor sufletești pe care le trăiesc eroii, culoarea este exclusă încremenirii într-o singulară ipostază. Culorile își schimbă continuu aspectul în jocurile luminii soarelui, — atotputernicul zeu al insulei. Discuția mișcării ca dimensiune a peisajului a avut în vedere dinamizarea culorii sub impulsul luminii. Cert este că autorul romanului *Thalassa* are o capacitate, rar ilustnată pînă la el, de a urmări metamorfozele culorilor, creșterea și descreșterea intensității lor : „Dar ce era cu totul frumos, era verdeața acestor frunze, verdeață ce pornea de la fața cea mai spălăcită, de-o frăgezime neînchipuit de dulce, pentru a urca spre un verde cu totul puternic, verde ce cîteodată părea că se făcea albastru atît de mult se închidea“ [83]. Uneori schimbările calitative (ale înfățișării exterioare a unei culori) se datorează vecinătății altora ; este cazul culorilon care își măresc reciproc intensitatea (se exaltă) sau se resping. Alteori autorul reține, din

Scanned with OKEN Scanner

depărtare, o altă imagine a culorii decît cea inițială ; situația se datorează vecinătății celei de a doua culori, dar și receptării ei de la o anumită distanță. În *Vraja lunii* autorul constată că razele de *argint* ale acesteia „se *albăstreau* în mijlocul unui cer de un *liliachiu* șters și străvăzător cum nu poate să fie altul“ [84]. Sînt exemple care ne determină să vorbim de un aspect cinetic al cromaticii lui Macedonski. Nu întîmplător, pentru a particulariza mai adecvat această viziune, autorul recurge la metamorfoza floral a culorilor ; echivalențele figurale florale potențează mai concret ideea de proces. Amurgul, ideea de moarte a zilei este substituită morții florilor : „Trandafirii muriră în cer și pe apă. Crinii argintii *își deteră sufletele* în văzduhurile apusului. Ferestrele palatului *se stinseră* și deschiseră guri de beznă asupra mării și împrejurimilor“ [85]. Cerul însuși stă sub semnul decreptitudinii : „cerul lua, și de acea parte, înfățișarea verzuie a peruzelelor ce *îmbătrînesc* și *mor*“ [86].

Subsumarea cromaticii macedonskiene ideii de mișcare dezvăluie o fațetă modernă a viziunii naturii în opera de artă. Dacă Eminescu va potența semnificațiile ideative ale culorii (uneori abstracte), oferind cu o genială intuiție, în starea de atunci a literaturii române, adevărate echivalente ale culorii-gîndire, Macedonski va realiza echivalentul culorii-pasiune. Pasiunile umane penetrează și dinamizează peisajul, dîndu-i acestuia o altă configurație, incompatibilă cu hieratismul încremenit al unor peisaje din *Avatarii faraonului Tlà*.

Desprinzîndu-se din funcția esențial-decorativă dominantă la scriitorii epocii sale (proza eminesciană este, în acest consens, de excepție) culoarea la Al. Macedonski va fi de altfel puțin subordonată desenului și formei. În discutata prezentare a corpului lui Thalassa culorile și jocul de lumini vor renunța la prezentarea academică a efebului, rememorînd imaginea „unei lumi ce nu mai este“ ; trăsăturile lui exterioare sînt reținute numai în măsura în care ele reliefează interioarele energiei vitale. Totul „schinteiază de colori și ard de patimi“ [87] — constată autorul într-o postfață manuscrisă la *Thalassa*, din 1915.

În sugerarea unei senzualități frenetice, culoarea dobîndește la Al. Macedonski valori unice. Ca echivalente ale pasiunii, anumite culori, prin frecventa lor utilizare, ajung să

capete valori simbolice. Putem vorbi, la Al. Macedonski, de un anumit simbolism cromatic. Este cazul culorii *roşu* (statistic cea mai frecventă), care semnifică în diferite etape şi la diferite grade pasiunea umană. Transfigurînd interiorul locuinţei lui Thalassa, limbile de foc ale vetrei, de un roşu intens, deschid miraculos, cu o impresionantă bogăţie de tonuri şi semitonuri, uvertura unei feerice simfonii a dragostei, în care culoarea *roşu* (vizuală sau transpusă auditiv) este o dominantă şi un laitmotiv. Varietatea nuanţelor de roşu este uluitoare, ca şi savanta lor orchestrare. În virtutea aderenţei întregii naturi la pasiunea erotică, autorul relevă „*roşul* de peste tot" şi „mistuitorul foc din el" [88]. Incendiată de văpăile simţurilor, întreaga natură comunică „printre *roşiile* sfîşieri ale răsăritului şi printre *sîngeroasele* brazde ale apusului" [89] acelaşi chinuitor zbucium al foamei erotice. Frecvenţa neîncetată a *roşului* duce în unele părţi la eliminarea treptată a celorlalte culori. Universul sensibil al lui Thalassa se îngustează uneori prin o halucinantă monocromie : „Pînă şi chipul — cînd şi-l privea în ciobul de oglindă atîrnat pe unul din pereţi — nu i se mai arăta decît pe sub acelaşi *roşu*" [90]. Între el şi lume s-a interpus ca o mreajă nevroza iubirii, personajul nemaivăzînd decît prin „roşia perdea a posomorîrei din el" [91]. Punctul culminant (din cap. „Grijania de foc") reduce totul la roşu. Pentru Caliope, totul se cufundă „într-o vultoare de *întunerec roşu*" [92]. Este starea paradiziacă, în care contingenţele dispar. Revelaţia infinitului va fi transpusă astfel monocromatic. Şi de la roşul apusurilor şi răsăriturilor de soare la scenele de maximă voluptate fizică, culoarea în discuţie ocazionează experimentul, evoluînd succesiv pe măsura contorsiunilor sufleteşti ale eroilor. „Violenta colorăţiune a cuvintelor" — cum remarca Sar Peladan [93] se constituia ca un reflex al acestora.

Strînsa analogie dintre imagine (în cazul de faţă, o culoare) şi realitatea afectivă desemnată conferă cromaticii valorile simbolului. În sugerarea peisajului şi a stărilor sufleteşti, aceste valori anticipează, prin autentice neuşite, simbolismul cromatic de mai tîrziu al lui George Bacovia (cf. vol. *Plumb* — 1916).

Fără a avea intensitatea şi multiplele semnificaţii ale roşului, şi alte culori au în intenţia scriitorului aceleaşi valori

simbolice, ca dominante în cadrul diferitelor capitole. Necesitatea de a sugera mai complex realitatea naturii duce la substituirea elementelor lexicale obișnuite care desemnează culoarea (resimțite ca abstracte, puțin sugestive) prin alte echivalente. Este cazul folosirii ca termeni analogi a metalelor și a pietrelor prețioase. Intrăm astfel într-un sector specific macedonskian, în care autorul *Cărții de aur* prilejuiește spectacolul unei virtuozități rare. Anticipate de reflexele astrale ale unor epitete-metale (argint, aur) din opera eminesciană, Macedonski va fi unic însă în utilizarea ca epitete, termeni de referință, a pietrelor prețioase. În mod obișnuit, ele fac parte din recuzita tipic macedonskiană. Ele vor reveni mai tîrziu, independent, ca imagini întărite în latura lor absconsă, hieratică, în proza de estet a lui Matei Caragiale.

În viziunea lui Macedonski, aceste elemente devin plurivalente. Ele pot sugera materia dură (stîncile) dar și undele mării, inefabilul unei petale de flori sau genunile sufletești. Trandafirii din grădina preotului de la Cotroceni *(Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor)* „scînteiau ca purpura, ce păreau cîteodată sînge și cîteodată flacără. Petalele lor erau aci *rubini* și aci *hiacint* și *granat*“ [94]. O viziune similară întîlnim în prezentarea insulei din *Thalassa*. În căldura toridă a verii, stîncile acesteia „ardeau în flăcări, schinteiau întocmai ca niște castele din vise, se împodobeau cu creneluri de aur și turnuri de topaz, în care se deschideau ferestre de chrizolit și uși și porți de argint“ [95]. Marea însăși, asemeni unei grele stofe bizantine, este o bucată imensă de brocart „cusut cu fir și înflorit cu diamante, catifea de pe ale cărei rostogoliri se deșirau perle“ [96]. Strălucirile pietrelor prețioase, ale aurului (mai frecvent ca imagine decît acestea), potențează o generală notă de somptuozitate. Iradierile misterioase de vitralii, candorile minerale sau izbucnirile în care rafinamentul se amestecă cu barbaria ne-ar trimite spre epoca mozaicului fastuos din Bizanț, dacă îndărătul prețiozității materiei n-am întrezări acea menționată „epopee a simțurilor“, cu un alt Dumnezeu decît acela al zidirilor Sfintei Sofii. Acesta este un zeu păgîn, un Eros aparținînd unei alte Grecii. Ea nu este nici Elada clasică dar, cu toată predilecția statornică pentru culoare și lumină, pentru spectacolul pasiunilor și rafinament, nici cea a prelungirilor ei alexandrine. Există un tumult al simțurilor, un energetism și

Scanned with OKEN Scanner

o tensiune care ne trimit cu gîndul la tărîmul unei viziuni dionisiace a vieții, așa cum apare aceasta în unele opere europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În spiritul acestora, nu întîmplător, scriitorul însuși pomenise undeva numele lui Nietzsche. [97]

Ca și în frescele Bizanțului, aurul va constitui un element universal al limbajului artistic, comportînd dealtfel o plurivalență de semnificații. Ca și în icoanele de altădată, aurul va fi un fundal dar mai ales un element consubstanțial imaginii figurii umane, relevînd, dincolo de strălucitul său rol decorativ, misterul tulburător al existenței. În cazul romanului *Thalassa* aurul, ca imagine cu infinite posibilități, relevă focul sacru al eros-ului. Vom întîlni accepții care le reamintesc pe acelea curente în operele literare românești în proză, anterioare redactării romanului *Thalassa*. Autorul se referă la „solzii de aur" ai undelor apei sau la strălucirea unei livezi „sub prăfuirea aurului frumoasei zile de august" [98]. Uneori imaginii i se restituie, prin reminiscențe de basm, ceva din vraja ei originară. Surpînd distanțele sociale, dragostea celor doi locuitori ai insulei Lewki va arunca între ei un adevărat „pod de aur" [99]. Imaginea va prinde contur în sugerarea tensiunilor sufletești umane. Prefigurare metaforică a propriei pasiuni, focul, cu miraculoasele lui metamorfoze (cf. cap. „Epoda roșie"), capătă strălucirile unui *„aur roșu"*. [100]

Augmentarea notei de senzualitate face ca aurul — ca imagine vizual-cromatică — să se substituie imaginii paroxismului voluptății : „Cu șoldurile și cu brațul care îi rămăsese liber, o împingea către mistuitorul pisc al voluptăților, de unde, apoi, o făcea să-și ia vînt, să sară cu el în *soare*, unde cădea în mijlocul unor împroșcări de *aur topit*, ce intrau în ea și ce se vărsau împrejurul-i." [101]

Corpul uman și florile vor întruni cele mai originale și mai elevate valori din vasta claviatură a acestei imagini. Petalele trandafirilor galbeni sînt din *„aurul cel mai feciorelnic;* parfumul lor înalță aripi „de azur, lucitoare de *aur fluidic*, ale unui vis oriental" [102]. Imaginea corpului lui Thalassa prilejuiește lui Macedonski virtuozități rare. De la mirificul adagiu eminescian „argint e pe ape și *aur* în aer" nu s-a mai citit o mai sensibilă și mai complexă percepere a acestui element. Ochii Caliopei întîlnesc astfel, cu voia sau fără voia ei, inelatul *păr de aur, fluidicul aur* al obrajilor, purpuriile buze înflăcărate

cu *aur roșu, aurul* ce ca apele pactolului îi curgea de pe umeri, cel de pe colnicele brațelor și pieptului, [...] tot *aurul viu* ce se află pe un corp de frumusețe și de putere..." [103]. Transfigurat de eros, materialul își pierde parcă consistența, capătă fluiditate, convertind concretul în spiritual. Imaginea atinge sublimul. Aurul devine organic principiu al vieții.

Analiza viziunii naturii în proza lui Macedonski inidcă un scriitor care renunță total la configurația tradițională a peisajului static. Peisajul își încetează vechea lui funcție de simplu decor pentru o imagine mai dinamică, reflectînd sinuozitățile sufletului omului urmărit în marile ridicări și prăbușiri ale condiției sale. Esențială, tendința de subiectivizare a peisajului cunoaște o evoluție ascensională, de la simpla constatare a paralelismului om-natură la confuzia celon doi termeni ; este rodul unui proces în care eul uman are fără excepții preeminență. Intrînd puternic în natură, pasiunea umană îi imprimă acesteia modificări esențiale. Peisajul renunță nu numai la reproducerea quasifotografică de pînă atunci a realității dar și la anumite convenții și clișee prestabilite, la vechiul concept de pitoresc, așa cum era el conceput de romantici, la reflexivitatea melancolică etc. Liniile se crispează, petele de culoare ard de combustia interioară a patimii ; elementele registrului senzorial își multiplică complex și își augmentează funcțiile, dezvăluind energii nebănuite. Prin aceasta, Macedonski accentuează viziunii romantice a raportului om-natură din literatura noastră — viziunea integraționistă la cel mai adînc dintre reprezentanții ei, Eminescu — un energetism care îi lipsea. Este o trăsătură care aparține secolului al XX-lea, la începutul căruia autorul *Cărții de aur* își va definitiva principala sa operă în proză.

NOTE

1 Nuvelele și povestirile autorului, incluse în ediția lui Tudor Vianu (*Opere*, vol. III, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1944) în ciclurile *Cartea de aur, Năluci din vechime, Alte nuvele, Les Balalaïkas* au fost scrise

Scanned with OKEN Scanner

și tipărite, în majoritatea lor, în ultimele două decenii ale secolului trecut. Redactată între 1890-1903 într-o primă versiune în limba română, *Thalassa* va suferi serioase modificări pînă la prima ei editare integrală (1916, în revista *Flacăra*). Redacțiile ei anterioare (un prim capitol, „Noaptea de argint", a fost anticipat de *Literatorul* cu 23 de ani în urmă — nr. 12 din 15 martie 1893, p. 4-7 și nr. 1 din 15 iunie 1893, p. 9-12), identitatea viziunii naturii din „marea epopee", comparativ cu aceea din nuvelele și povestirile ciclurilor citate, justifică asocierea operei *Thalassa* la obiectul nostru de studiu — proza secolului al XIX-lea.

2 Adrian Marino : *Opera lui Alexandru Macedonski,* Editura pentru literatură, București, 1967, p. 210.

3 Cf. și Adrian Marino, *Ibidem,* p. 217-218.

4 Al. Macedonski : *Opere,* studiu introductiv, ediție îngrijită, note și variante, cronologie și bibliografie de Adrian Marino, Editura pentru literatură, București, 1969, vol. V, p. 154.

Toate citatele notate *Al. Macedonski, op. cit.,* vol. V (opera *Thalassa* și referințele la aceasta) sînt reproduse după această ediție (cele din vol. III au în vedere ediția Tudor Vianu).

5 Al. Macedonski : *Pompeia și Sorente* în *Oltul,* II, nr. 37, 26 mai 1874, p. 2-3.

6 Ibidem, II, nr. 38, 2 iunie 1874, p. 3.

7 *Ibidem,* II, nr. 39, 9 iunie 1874, p. 2.

8 *Ibidem.*

9 Al. Macedonski : *Opere,* ediție critică cu studiu introductiv, note și variante de Tudor Vianu, F.R.L.A., București, 1944, vol. III, p. 134.

Toate citatele notate *Al. Macedonski, Opere,* vol. III (nuvelele și povestirile) reproduc textul acestei ediții.

10 Al. Macedonski, *op. cit.,* vol. III, p. 3.

11 *Ibidem,* p. 4.

12 *Ibidem,* p. 159.

13 *Ibidem,* p. 32.

14 Al. Macedonski, *op. cit.,* vol. V, p. 139.

15 *Ibidem,* p. 138.

16 Al. Macedonski, *op. cit.,* vol. III, p. 155.

17 *Ibidem,* p. 30.

18 Este interesant în acest sens paralelismul pe care îl făcea Macedonski între moravurile epocii romane și cele ale

Scanned with OKEN Scanner

timpului său („Puțină osebire, între epocă și epocă, între viața Romei lui Juvenal și viața Bucureștilor") ; afinitățile vizau la ambele epoci amintite comuna dorință de retragere din zgomotoasa și obositoarea urbe în izolarea rustică (cf. Al. Macedonski : *Romanii și românii,* în *Lumina,* I, nr. 50, 5-6 iunie 1894, p. 2).

19 Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. V, p. 124.
20 *Ibidem*, p. 136.
21 *Ibidem.*
22 *Ibidem*, p. 137.
23 *Ibidem*, p. 141.
24 *Ibidem*, p. 154.
25 *Ibidem*, p. 156.
26 *Ibidem.*
27 *Ibidem*, p. 155.
28 *Ibidem.*
29 *Ibidem*, p. 152.
30 *Ibidem*, p. 157.
31 *Ibidem*, p. 156.
32 Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski,* ed. cit., p. 224.
33 Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. V, p. 146.
34 *Ibidem.*
35 *Ibidem.*
36 *Ibidem*, p. 160.
37 *Ibidem*, p. 152.
38 *Pe țărmul mării,* în *Literatorul,* I, nr. 21, 29 iunie 1880, p. 322.
39 Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. V, p. 168.
40 *Ibidem*, p. 169.
41 *Ibidem.*
42 *Ibidem*, p. 167.
43 *Ibidem.*
44 *Ibidem.*
45 *Ibidem.*
46 *Ibidem.*
47 *Ibidem.*
48 *Ibidem*, p. 172.
49 *Ibidem*, p. 171.
50 *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

51 Cf. interpretarea lui G. Ibrăileanu la finalul poeziei *Vara* de G. Coşbuc.

52 Al. Macedonski, *op. cit.*, p. 174.

53 *Ibidem*, p. 133.

54 *Ibidem*, p. 187.

55 Cf. Adrian Marino : *Opera lui Alexandru Macedonski*, ed. cit., p. 23.

56 Paul Signac : *De la Delacroix la neoimpresionism*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 66.

57. Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. V, p. 136.

58 *Ibidem.*

59 *Ibidem*, p. 174.

60 *Ibidem.*

61 *Ibidem*, p. 175.

62 *Ibidem*, p. 178.

63 Adrian Marino : *Opera lui Alexandru Macedonski*, ed. cit., p. 210.

64 După o postfaţă la *Thalassa*, scrisă de Macedonski în 1915, astăzi probabil pierdută, inclusă de A. Marino în *op. cit.*, vol. V, p. 308.

65 Cf. în acest sens notele lui Adrian Marino din *Opera lui Al. Macedonski, ed. cit.*, p. 23.

66 „Sîntem în plin impresionism" — apud M. Zamfir : *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 224.

67 Jean Cassou : *Panorama artelor plastice contemporane*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, vol. I, p. 108.

68 Adrian Marino : *Viaţa lui Macedonski*, ed. cit., p. 250–252.

69 Manuscrisul francez nr. 155 (Biblioteca Academiei R. S. România) dăruit de Al. Macedonski în 1910 lui G. V. Paleolog.

70 Acest citat, ca şi cel de sus, este reprodus după notele lui A. Marino la Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. V, p. 222.

71 *Ibidem*, p. 224.

72 Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. III, p. 54.

73 *Ibidem.*

74 *Ibidem*, p. 55.

75 Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. V, p. 174-179.

76 *Ibidem*, vol. III, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

77 *Ibidem*, p. 30.
78 *Ibidem*, vol. V, p. 174.
79 *Ibidem*.
80 *Ibidem*, vol. III, p. 30.
81 *Ibidem*, vol. V, p. 132.
82 *Ibidem*, p. 151-152.
83 *Ibidem*, vol. III, p. 158.
84 *Ibidem*, p. 151.
85 *Ibidem*, p. 65.
86 *Ibidem*.
87 *Ibidem*, vol. V, p. 308.
88 *Ibidem*, p. 152.
89 *Ibidem*, p. 156.
90 *Ibidem*, p. 161.
91 *Ibidem*.
92 *Ibidem*, p. 191.
93 Citat reprodus după *Poetul Al. Macedonski la Paris*, în *Adevărul*, XVIII, nr. 5819, 20 octombrie 1905.
94 Al. Macedonski, *op. cit.*, p. 158, vol. III.
95 *Ibidem*, vol. V, p. 212.
96 *Ibidem*.
97 Cf. un manuscris inedit al scriitorului (Muzeul literaturii române, nr. 9184) din 1920, citat de Adrian Marino în notele la Al. Macedonski, *Opere*, ed. cit., vol. V, p. 313.
98 Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. III, p. 7.
99 *Ibidem*, vol. V, p. 183.
100 *Ibidem*, p. 158.
101 *Ibidem*, p. 192.
102 *Ibidem*, vol. III, p. 158.
103 *Ibidem*, vol. V, p. 189.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

Evoluția sentimentului naturii, așa cum se manifestă în proza literară românească din sec. al XIX-lea, impune unei analize fie și sumare a acestuia un fenomen impresionant prin varietatea manifestărilor sale dar în același timp și prin unitatea lui.

Identitatea de viziune nu înseamnă monotonie stilistică. Dacă literatura deceniilor cinci-șapte, dominată de scriitorii gravitînd în jurul celor două mari evenimente (revoluția de la 1848 și actul Unirii), este deosebit de unitară în un anumit fel de a vedea, simți și chiar exprima natura (omogenitatea ei explicîndu-se în primul rînd prin subsumarea întregii generații, aceloraşi idealuri social-naționale dar și estetice), proza ultimelor trei decenii, dominată de realizările unor mari personalități, exprimă viziuni diferite. Fără a se depărta de o anumită înțelegere autohtonă a naturii, o confirmă în cîteva din elementele ei fundamentale.

Virtuțile acestei viziuni, reflectînd un aspect al spiritualității poporului nostru, relevă nu numai individualitatea unei facturi psihice comune, ci implicit o anumită geografie a teritoriului locuit de către acesta. Oricît s-ar ocoli riscurile exagerării determinismului geografic, nu se poate contesta rolul principal (alături de acela al experiențelor istorice) pe care l-a avut perimetrul locuit sau peregrinat (după îndeletniciri) în nașterea și configurarea unui anumit sentiment al naturii. Teritoriul în care s-a format și a viețuit poporul român, cu un relief caracterizat prin proporționalitatea, armonia și unitatea de geneză [1] va avea consecințe adînci, care se vor repercuta nu numai într-o anumită succesiune tematică a literaturii de inspirație naturistă, ci și într-un anumit mod de a o concepe.

Recunoscutul, adîncul atașament pentru rațiune, pentru măsură, specific spiritualității noastre[2], se resimte puternic în făurirea unei viziuni românești a naturii. Imaginile muntelui, cîmpiei, apelor etc. stau sub semnul măsurii, nu numai în ceea ce privește dimensiunile lor reale, ci și prin sentimentele pe care ele le determină.

Este semnificativă în această privință receptarea muntelui în literatura noastră, în această perioadă de timp. Alecu Russo, N. Gane, I. Negruzzi, excursioniști ai Carpaților dar și ai Alpilor, îi preferă pe primii nu numai din considerente patriotice. Relatată în pagini de memorial, măreția alpestră a Elveției succită o admirație înfiorată, nu însă și un atașament afectiv.

Peisajul exclus unei anumite scări umane de receptare nu găsește întotdeauna audiență ; sumar înregistrată, emoția așteptată nu se mai constituie. Deși prima reacție în fața înălțimilor alpestre era admirația uimită, gesturile extatice sînt totuși puțin frecvente. Sentimentul naturii copleșitoare este rar — atunci cînd apare, voluptatea de o clipă a sublimului este contracarată ironic (Calistrat Hogaș).

Adumbrite uneori nostalgic, peisajele patriei trezesc înstrăinaților la studiu sau expatriaților din perioada postpașoptistă ideea datoriei față de solul natal. Semnificativ, primul program literar de sine-stătător, cel al *Daciei literare*, implică orientarea spre solul („...frumoasele noastre țări sînt destul de mari"...[3]), istoria și obiceiurile autohtone. Referințele istorice sau legendele converg nu atît spre pitoresc, cît spre glorificarea tradiției eroice și edificarea valorilor constructive. Sentimentul naturii frumoase coexistă astfel cu valorile lui psihofizice dar și cu cele etice.

În aceste condiții, retragerea totală în natură și abdicarea de la imperativele unei realități angajante sînt excluse. Evazionismul naturist este în primele șapte decenii ca și inexistent, pașoptiștii, în majoritatea lor, refuzîndu-l declarat. Întărirea relațiilor capitaliste, artificializarea și convenționalizarea stilului de viață, pesimismul frecvent în cercurile intelectuale determină în consecință, în ultimele trei decenii, o atitudine de retragere din mediul social, în unele cazuri o reacție ruralistă. Evazionismul naturist este unul din formele acestui fenomen, cunoscînd el însuși mai multe aspecte. Îl întîlnim la Al. Odobescu, în ipostaza sa cinegetică, sau în refugiul alpestru, la Calistrat Hogaș. Dacă la Al. Macedonski sentimentul

Scanned with OKEN Scanner

revenirii în peisajul agrest (din primele sale opere în proză) este oarecum vag subordonat nostalgiilor unei clase agonice, evazionismul eminescian este mai complicat, cu substrat filozofic. Preferința pentru fruste, pentru sălbăticia vegetației edenice relevă căutarea specifică romanticilor europeni, a unității pierdute dintre om și natură. Regresiunea în natură, atitudinea evazionistă în general (fără a fi radicală, reflex al conștiinței egolatre), devine astfel apel la organicitate. În aceste condiții, lipsa peisajului exotic, din proza acestei perioade de timp, nu surprinde.

Precaritatea fantasticului din imaginile naturii este normală, dacă ne gîndim la spiritul solar și adeziunea la raționalism a spiritualității române. Raportat la peisaj, fantasticul indică creatorul autentic doar în proza, de excepție, eminesciană. Ne întîmpină o formulă proprie a fantasticului, originală față de valorile autohtone ale acestui domeniu, dar și în raport cu cele ale romantismului european. Configurația sa nu mai șochează prin tradiționalele hibridizări de amintire folclorică ci, îndărătul peisajului obișnuit, „normal", el este consubstanțial materiei, relevîndu-i miraculos sensurile adînci.

De străveche obîrșie, transmis din timpuri imemorabile și întărit în urma experiențelor istorice ale poporului român, sentimentul comuniunii cu natura va determina o adevărată gamă afectivă, mult nuanțată și îmbogățită în cadrul prozei culte. Sentimentul solidarității, entuziasmul sau melancolia, nostalgia sau aspirația elevată, solitudinea contemplației sau dorința de integrare pînă la extincție și mai presus de toate acea specifică sinteză din românescul *dor* vor fi atribuite, prin intropatie, în funcție de starea sufletească a omului, privelиștilor naturii.

De la simplitatea naivă a raportărilor sentimentelor umane la detaliile peisajului, procesul de convertire a naturii la temperatura morală a propriilor combustii interioare cunoaște, în proza secolului trecut, o evoluție ascendentă. Natura nu mai este un simplu decor mai mult sau mai puțin în consonanță cu umanitatea căreia îi servește drept cadru ; pătrunzînd intens, pasiunea umană îi imprimă imaginii acesteia unele modificări, determinate de însăși subiectivitatea afectelor umane.

Semnalat la Alecu Russo, peisajul „état d'âme" ajunge la desăvîrșire prin proza lui Eminescu și Macedonski. Treptată și profundă, sensibilizarea naturii relevă peisajului „état d'âme"

Scanned with OKEN Scanner

numeroase ipostaze; fără a rămîne la stadiul teoretizat de Amiel, Eminescu îi relevă noi dimensiuni. Dacă la Macedonski, în unele peisaje, combustia interioară a sentimentelor transfigurează ambianța pînă la incandescență, oferind echivalentul peisajului-pasiune, Eminescu îi adaugă valori simbolice, ținînd însăși de ideea filozofică implicită textului. Este deci o dublă convertire, la incandescența sentimentului, dar și la aceea a ideii, realizată într-un peisaj — rezultat al acțiunii concomitente de sensibilizare și simbolizare.

Relevarea ideii devine uneori posibilă în urma dematerializării peisajului, a reliefării adîncimilor morale, a sensurilor lui spirituale. Diminuarea laturii concret-senzoriale nu va exclude niciodată, la Eminescu sau Macedonski, elementele figurale ale peisajului.

Există la toți scriitorii un respect unanim pentru lumea fenomenală. Limitat la început la cel audio-vizual, registrul imagistic cîștigă succesiv, de la scriitor la scriitor, în diversitate și profunzime, ajungînd la un adevărat rafinament al nuanțelor.

Solicitată multisenzorial, realitatea peisajului românesc, așa cum apare în proza literară din secolul trecut, impune o adevărată vocație a culorii. O particulară contribuție au adus-o scriitorii munteni. N. Filimon, mai tîrziu B. Șt. Delavrancea, indică progrese și realizări memorabile; dar marile cuceriri — de excepție — aparțin lui Eminescu și Macedonski. Și la unul și la celălalt, culoarea și lumina înscriu adevărate corespondențe sufletești. Dacă primul din cei doi mari creatori va potența energiile și semnificațiile culorii-gîndire, celălalt va realiza echivalentul culorii-pasiune.

Prezența luminii — selenară la Eminescu, toridă la Macedonski — cunoaște o traiectorie amplă și o prodigioasă carieră. De la primele ei figurări cvasiimpresioniste și pînă la sugerarea consecințelor ei asupra psihologiilor umane sau cromaticii vegetației, lumina dinamizează peisajul macedonskian, relevîndu-i energii pînă atunci necunoscute.

Din acest punct de vedere, al sugerării naturii în opera de artă, proza românească a secolului trecut a pus bazele unui filon literar deosebit de vast și complex în numeroasele lui implicații. Dacă scriitorii neutri sau chiar refractari la interferențele literare ale naturii sînt foarte puțini, în schimb apar scriitori consacrați (prin cele mai bune opere ale lor) în între-

Scanned with OKEN Scanner

gime acestui aspect. Asistăm la constituirea literară a unor „motive“ (muntele și cîmpia, marea, nocturnul, furtuna, măreția silvestră etc.), precum și a unei adevărate „game“ marcînd raporturile afective dintre om și natură. În configurarea unora dintre acestea, se reiau prototipurile lor din lirica folclorică, pe linia unei identități de viziune. Vechiul „motiv“ al codrului din cîntecul popular se convertește în proza cultă în acela al muntelui, în virtutea aceluiași resort : elogiul libertății, elogiu de actualitate în secolul trecut, dominat de lupte sociale și naționale.

Permanentă, imaginea naturii, dincolo de relevarea laturii ei estetice, consemnează un atașament particular față de peisajul patriei, de o măreție senină și o impresionantă varietate ; el este fundal dar și factor participant al unor experiențe cruciale ale propriei sale istorii.

Sentimentul naturii, așa cum apare el în literatura folclorică și cea cultă, cu care acesta se află în raporturi de interdependență, certifică, în această privință, impulsuri ancestrale din timpul genezei unui popor, dar poate și înainte de aceasta. Strămoșii geto-daci, care înainte de încleștările războinice se împărtășeau din apa considerată sfîntă a Istrului, aducînd un omagiu ritualic Naturii, transmiteau urmașilor — locuitori ai acelorași meleaguri — temelia unui sentiment, intrat în tiparele definitive ale spiritualității lor.

NOTE

1 *Istoria României,* Ed. Academiei R. S. România, București, 1962, vol. I, p. 2.

2 Athanase Joja : *Logos și ethos,* Editura politică, București, 1967, p. 284, 289.

3 Cf. *Dacia literară* (Introducție la...), sub redacția lui Mihail Kogălniceanu, studiu introductiv și ediție de Maria Platon, București, Ed. Minerva, 1970, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Opere literare (românești și străine)

V. Alecsandri : *Proză,* ediție îngrijită și studiu introductiv de G. C. Nicolescu, Editura pentru literatură, 1967.

Gr. Alexandrescu : *Poezii, Memorial de călătorie,* Editura pentru literatură, Biblioteca pentru toți, București, 1961.

C. Aricescu : *Procesul și exilul meu la Snagov,* București, 1859.

Idem, *Uă preîmblare pe munți, sau Lumea reală și Lumea ideală* de..., București, 1872.

Asachi, Dimitrie : *Impresii de călătorie în Țările Caucazului. Prin Besarabia și Crimeea,* Tipografia Buciumului român, Iași, 1858.

Gheorghe Asachi : *Însemnările unui călătoriu moldovean, în Rusia,* în *Albina românească,* nr. 61-91, 1830.

Idem, *Dachia și Traian dupre zicerile populare a românilor cu itinerarul muntelui Pionul,* de Aga... mădular al mai multor academii, La Institutul Albinei, Eși, 1840.

Idem, *Scrieri literare,* ediție îngrijită, cu prefață, note și glosar de N. A. Ursu, vol. I-II, E.S.P.L.A., București.

N. Bălcescu : *Opere,* Ed. Academiei R. P. România, București, vol. I-II, 1953.

Iulius Barasch : *Minunile naturei, conversațiuni asupra deosebitelor obiecte interesante din științele naturale, fizică, chimie și astronomie compuse* de... doctor de medicină și chirurgie, profesor de istoria naturală în Gimnaziul național din București, Tipografia Colegiului național, București, 1852 (vol. I-III).

Idem, *Istoria naturală potrivită pe înțelegerea copiilor cu întrebări și cu figuri de G. Belèze,* tradusă din franțuzește cu adnotații pentru trebuința claselor primare de Dr. Iulius Barasch, profesor de Istoria naturală în Colegiul din București, Tipografia Colegiului național, București, 1853.

Scanned with OKEN Scanner

Idem, *Itinerar în Cracovia, Galiția, Bucovina, Moldova și Valachia* în 1841-1842. Traducere de Dr. E. Schwartzfeld, București, 1894.

D. Bolintineanu : *Vizita Domnitorului Principatelor Unite la Constantinopole* de..., Imprimeria Națională, București, 1860.

Idem, *Călătorii*, vol. I-II, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic, note și glosar de Ion Roman, Editura pentru literatură, București, 1968.

C. Bolliac : *Din Itinerariul D[omnului] Bolliac* în *Curierul românesc*, XVII, nr. 56, 3.VIII.1845, p. 224 ; nr. 57, 8.VIII.1845, p. 227-228 ; nr. 58, 13.VIII. 1845, p. 232 ; nr. 59, 17.VIII.1845, p. 234-235 ; nr. 60, 20.VIII.1845, p. 239-240 ; nr. 61, 27.VIII.1845, p. 241-242 ; nr. 85, 30.XI.1845, p. 339-340 ; nr. 86, 3.XII.1845, p. 342-344 ; nr. 89, 7.XII.1845, p. 355-356 ; nr. 90, 10.XII.1845, p. 359-360 ; nr. 91, 14.XII.1845, p. 362-364 ; nr. 92, 17.XII.1845, p. 366-368 ; nr. 93, 21.XII.1845, p. 370-372 ; nr. 94, 24.XII.1845, p. 374-376 ; nr. 95, 28.XII.1845, p. 380.

Idem, *Opere*, vol. I—II, ediție, note și bibliografie de Andrei Rusu, cu o introducere de George Munteanu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956.

Teodor T. Burada : *O călătorie în Dobrogea*, Tipografia Națională, Iași, 1880.

Idem, *Impresiuni din Valea Hațegului*, în *Convorbiri literare*, XV, 1881-1882, p. 72.

Idem, *O călătorie la muntele Athos*, Tipografia Națională, Iași, 1884.

Idem, *O călătorie la românii din Bithinia (Asia Mică)*, Tipografia Goldner, Iași, 1893.

Idem, *O călătorie la românii din Moravia*, Tipo-litografia H. Goldner, Iași, 1894.

Idem, *O călătorie la românii din Silezia Austriacă*, Tipografia Națională, Iași, 1896.

Idem, *O călătorie în satele românești din Istria*, Tipografia Națională, Iași, 1896.

Cantacuzino, Alecu : *Serile de toamnă la țară*, ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Livia Grămadă, Ed. Dacia, Cluj, 1973.

Călugărul Chiriac : *Călătoriile călugărului Chiriac de la Mănăstirea Secul*, ediție cu introducere și adnotări de G. Giuglea, București, 1936.

Timotei Cipariu : *Jurnal*, ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Maria Protase, ed. Dacia, Cluj, 1972.

G. Cobălcescu : *Istorie naturală — introducere* în *România literară*, nr. 28, 23 iulie, 1855, p. 331-333.

Scanned with OKEN Scanner

* * * *Cîteva zile prin munți* în *Propășirea (Foaie științifică și literară)*, nr. 40, p. 315-317.

Theodor Codrescu : *O călătorie la Constantinopoli,* Cantora Foiei Sătești, Iași, 1844.

Creangă, Ion : *Opere,* ediție îngrijită și glosar de G. T. Kirileanu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.

Barbu Delavrancea : *Opere,* ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu, Editura pentru literatură, București, vol. I-VIII (1965-1972).

* * * *Din lirica mării,* antologie, prefață, text îngrijit de Vasile Nicolescu, Editura pentru literatură, București, 1964.

Ion Codru-Drăgușanu : *Peregrinul transilvan,* Ediție îngrijită și prefață de Romul Munteanu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956.

Eminescu : *Proza literară,* ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru literatură, București, 1964.

Nicolae Filimon : *Opere,* ediție, glosar și bibliografie de George Baiculescu, cu o introducere de George Ivașcu, vol. I-II, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.

Ienache Gane : *Călătoria mè la munte (1833)* — manuscris (Biblioteca Academiei R. S. România) publicat de Gh. T. Kirileanu sub titlul : *Călătoria la munte din 1833 a spatarului Gane* (Folticeni, Stînișoara, Broșteni), Publicațiile Societății Turiștilor români, București, 1909.

N. Gane : *Zile trăite,* Editura Librăriei nouă Iliescu et Grossu, Iași, 1903.

Idem, *Pacate mărturisite,* Editura Librăriei Nouă Iliescu, Grossu et Comp., Iași, 1904.

Idem, *Comoara de pe Rarău,* ediție îngrijită și prefață de Ilie Dan, Ed. Minerva, București, 1971.

Johann Wolfgang Goethe : *Die Leiden des Jungen Werther,* Vortwort : Romul Munteanu, Jugend Verlag, Bukarest, 1967.

Dinicu Golescu : *Însemnare a călătoriei mele,* Ed. Eminescu, București, 1971.

Gr. H. Grandea : *Fulga sau ideal și real novelă* de..., a opta ediție, Tipografia Govora, București, 1885.

Idem, *Călătorii în munții Moldovei,* (manuscris), Arhivele statului Bacău, cota 2726 (fondul Grandea).

I. Heliade Rădulescu : *Amintirile și impresiile unui proscris,* traducere de G. O. Gîrbea, Editura revistei „Comoara Satelor", București.

Scanned with OKEN Scanner

Idem, *Opere*, ediție critică cu introducere, note și variante de D. Popovici, Tomul I-II, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1939.
Idem, *Scrieri literare*, ediție comentată de George Baiculescu, Ed. „Scrisul românesc", Craiova, 1939.
C. Hogaș, *Proză*, prefață de Constantin Ciopraga, vol. I (Pe drumuri de munte) și II (Amintiri), Editura pentru literatură, București, 1969.
Mihail Kogălniceanu : *Tainele inimei — scrieri alese*, Editura pentru literatură, București, 1964.
Idem, *Scrisori* — texte îngrijite, adnotate și prezentate de Dan Simonescu, Editura pentru literatură, București, 1967.
August Treboniu Laurian : *Istriana sau descrierea antichităților dimprejurul Dunării, descoperite într-o călătorie din vara 1845* de..., în *Magazin istoric pentru Dacia*, Tomul II (1846).
A. de Lamartine : *Graziella, Raphaël*, Librairie Garnier Frères, Paris, 1927.
Al. Macedonski : *Pompeia și Sorente* în *Oltul*, II, nr. 37 (26.V.1874), 38 (2.VI.1874), 39 (9.VI.1874).
Idem, *Romanii și românii* în *Lumina*, I, nr. 50, 5-6.VI.1894, p. 2.
Idem, Opere, ediție critică cu un studiu introductiv, note și variante de Tudor Vianu, Fundația pentru literatură și artă, București, vol. I-II (1939), III (1944).
Idem, Opere, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și variante, cronologie și bbiliografie de Adrian Marino, Editura pentru literatură, București, vol. I-II (1966), vol. III-IV (1967), vol. V (1969).
Ioan Maiorescu : *Itinerar în Istria și vocabular istriano-român*, ediția a doua, Ed. Librăriei Socec, București, 1900.
[Anonim german] *Mănăstirile Moldovei din Carpați*, în *Propășirea (Foaie științifică și literară)*, I (1844), nr. 5 (p. 38-40), nr. 8 (p. 63-64), nr. 6 (p. 45-48), nr. 9 (p. 68-70).
J. Michelet : *La mer*, avant-propos de Pierre Loti de l'Académie française, Calman Lévy éditeur, Paris, 1923.
Marie Movilă : [Marie Boucher] *Les sept montagnes de Moldavie, histoire moldave* par..., E. Dentu éditeur — librairie, Paris, 1863.
Negri, C. : *Scrieri*, vol. I-II, text ales, stabilit, note și studiu introductiv de Emil Boldan, Editura pentru literatură, București, 1966.
Iacob Negruzzi : *Scrieri complete*, Edit. Librăriei Socec, București, vol. I-VI (1893-1897).
C. Negruzzi : *Păcatele tinereților*, ediție îngrijită, note și glosar de Liviu Leonte, cu o prefață de N. I. Popa, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Novalis : *Werke und Briefe*, Insel Verlag, Leipzig, 1942.

Al. I. Odobescu : *Opere*, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, vol. I-II, 1955.

Idem, *Opere*, vol. I (Text critic și variante de G. Pienescu, note de acad. T. Vianu și V. Cîndea), vol. II (text critic și variante de Marta Anineanu, note de Virgil Cîndea), Editura Academiei R. S. România, București, 1965, 1967.

* * * *O călătorie pe apă și pe uscat* în *Curierul românesc*, XVII, nr. 79, 9.XI.1845, p. 314-316 ; nr. XVII, nr. 80, 12.XI.1845, p. 319-320.

Radu C. Pătîrlăgianu : *Călătorii în Macedonia, Thesalia și Muntele Athos* de..., Tipografia „Progresul", Ploiești, 1884.

A. Pelimon : *Impresiuni de călătorie în Românieа*, Imprimeria națională a lui Iosif Romanov et Comp., București, 1858.

Al. Pencovici : *Impresiuni de la muntele Athos*, în *Timpul*, nr. 232, 22.X.1882.

M-me Edgar Quinet [Ermiona Asachi] : *Mémoires d'exil, L'amnistie — Suisse orientale — Bords du Léman* par..., Armand le Chevalier éditeur, Paris, 1870.

N. Ch. Quintescu : *De la Bonn la Coblentz pe apă și pe jos*, Tipografia Academiei române, București, 1881.

D. Ralet : *O plimbare la iarmarocul Fălticenilor*, în *Foaie științifică și literară*, anul I, nr. 3, 23.I.1884, p. 19-21.

Idem, *Vînătoaria*, în Idem, anul I, nr. 33, 27.VIII.1844, p. 259-261.

Idem, *Suvenire și impresii de călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole*, De Soye și Bouchet, Paris, 1858.

* * * *Relația voiagiului meu ce am făcut cu tata la deal* în *Curierul românesc*, XVII, nr. 83, noiembrie 1845, p. 331-332 ; nr. 84, 26.XI. 1845, p. 334-336.

J. J. Rousseau : *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie Hachette et C-ie, tome I-XII, 1883.

N. Rucăreanu : *Impresiuni d'un viagiu la Constantinopole și înapoi*, Tipografia Academiei române, București, 1886.

Alecu Russo : *Piatra teiului, Scrieri alese*, Ediție îngrijită și tabel cronologic de Geo Șerban. Prefață de D. Păcurariu, Biblioteca pentru toți (nr. 172), Editura pentru literatură, București, 1963.

Daniil Scavinschi : *Călătoria dumnealui hat[man]ul Constantin Palade, la feredeele Borsăcului, 1828, august 30*, ms. nr. 423, Bibiloteca Academiei R. S. România.

Scanned with OKEN Scanner

G. Sion : *Suvenire de călătoria în Basarabia meridională*, Imprimeria Națională a lui Iosif Romanov et Comp., București, 1857.
Prințul N. Suțu : *Folosința unui drum de fier* în *România literară*, 1855, p. 32, 44.
Nicolae Soutzo : *Mémoires du prince... grand logothète de Moldavie* (1798-1871), publiés par Panaïoti Rizos, Gerald et C-ie, Vienne, 1899.
Nicolae Suțu : *Însemnările de călătorie ale lui...*, 1839-1847, publicate de Victor Slăvescu, Imprimeria națională, București, 1943.
Ponson du Terrail : *De la Paris la Atena* (Pelerinagiu de la Lainici) de..., tradus de Dimitrie Gusti, Tipografia Buciumului român, Iași, 1851.
Ubicini : *Valahia în 1848. Amintiri din călătorie. Scrisoarea II* în *Lui C. A. Rosetti (1816-1916) la o sută de ani de la nașterea sa*, București, 1916, p. 113-139.
V. A. Urechia : *Opere complete*, Tipografia curții regale, București, 1883, Tomul I.
Vaillant, J. A. : *La Roumanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'or*, ardialiens, vallaques *et moldaves résumés sous le nom de Romans*, par..., Tome I-III, Arthus Bertrand — éditeur, Paris, 1845.
I. Voinescu : *O plimbare la băile din Pirinei* în *România literară*, 1855, p. 433-435.
Idem, *O călătorie pe Dunăre în ghimie* în *Lui C. A. Rosetti (1816-1916) la o sută de ani de la nașterea sa*, București, 1916, p. 140-161.

Studii și articole de referință (românești și străine)

Giorgio Alberti, Virginia Zoe : *Delavrancea și Italia* în *Făt-Frumos* (Suceava), anul VIII, 1933, nr. 4 (iulie-august), p. 97.
Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru : *Analize literare și stilistice*, Editura *didactică și pedagogică*, București, 1967.
Mircea Anghelescu : *Preromantismul românesc* (pînă la 1840), Ed. Minerva, București, 1971.
Idem, *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*, Ed. Minerva, București, 1973.

Bachelard Gaston : *La poétique de la rêverie*, Presses universitaires de France, Paris, 1960.
Alexandru Balaci : *Despre literatura munților* în *Secolul 20*, II (1962), nr. 2 (februarie), p. 113-116.

Scanned with OKEN Scanner

Albert Béguin : *L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française,* Edition des Cahiers du Sud, Marseille, 1937 (ed. rom., Bucureşti, 1970).

Idem, *Le romantisme allemand, Etudes publiées sous la direction d'Albert Béguin.* Collection dirigée par Michel Claude Jalard, Bibliothèque 10.18, Cahiers du Sud 1949 (Nanteuil a Meaux, 1966).

Sorina Bercescu : *Primele traduceri din Rousseau în limba română* în *Limbi romanice,* anul XVIII (1969), p. 125-132.

Idem, *În legătură cu traducerea românească a piesei Narchis* în *Studii de literatură universală şi comparată,* 1969, nr. 2, p. 17-23.

Dumitru Berciu : *Burii dacici şi străvechea lor cultură* în *Magazin istoric,* VIII (1974), nr. 2 (februarie), p. 2.

Yvonne Boeniger : *Lamartine et le sentiment de la nautre,* préface de Fortunat Strowaski, Paris, Librairie Nizet et Bastard, 1934.

G. Bogdan-Duică : *Solomon Gessner în literatura română* în *Convorbiri literare,* XXXV, nr. 2, 1901, p. 162-173.

Idem, *Despre Vasile Alecsandri. Întîia călătorie la Constantinopol* în *Viaţa românească,* nr. 1, 1922, p. 48-49.

Idem, *Ioan Barac,* Imprimeria naţională, Bucureşti, 1933.

Emil Boldan : *Mihail Kogălniceanu călător peste hotare,* în *Limbă şi literatură,* nr. 17, 1968, p. 29-40.

* * * *Întîlnire cu Rafaello Brignetti* (interviu luat de Dragoş Vrînceanu) în *România literară,* nr. 33, 12 august 1971, p. 30.

Marcel Brion : *Arta fantastică,* Meridiane, Bucureşti, 1971.

Idem, *Pictura romantică, traducere şi prefaţă de Modest Morariu,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.

Roger Caillois : *În inima fantasticului,* în româneşte de Iulia Soare, un cuvînt introductiv de Edgar Papu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.

George Călinescu : *Studii şi conferinţe,* Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1956.

Idem, *Ion Creangă,* Editura pentru literatură, 1964.

Idem, *Vasile Alecsandri,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.

Idem, *Estetica basmului,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965.

Idem, *Impresii asupra literaturii spaniole,* Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1965.

Idem, *Studii şi cercetări de istorie literară,* Editura tineretului, Bucureşti, 1966.

Idem, *Istoria literaturii române, compendiu,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Idem, *Opere,* vol. 12-13, Editura Minerva, Bucureşti, 1969, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

René Canat : *Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens,* Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1904.

Ecaterina Carp : *Italia în opera lui Al. Odobescu* în *Studii italiene,* VIII (1941), p. 129-161.

Nicolae Cartojan : *Pribegia lui Kogălniceanu în Bucovina,* Bucureşti, 1938, p. 42-47.

Jean Cassou : *Panorama artelor plastice contemporane,* vol. I şi II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.

Şt. Cazimir : *Scriitoarea franco-română Marie Boucher* în *Analele Universităţii Bucureşti, Seria ştiinţe sociale* (filologie), anul X (1961), nr. 23.

Gustave Charlier : *Le sentiment de la nature chez les romantiques français,* Fontemoing et C-ie éditeurs, Paris, 1912.

P. Chihaia : *Date noi în legătură cu activitatea lui Gh. Asachi în Italia* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* 1963, nr. 2.

Şerban Cioculescu : *Kogălniceanu şi Spania* în *Gazeta literară,* 1967, nr. 45, 9.XI.1967, p. 1.

Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu : *Istoria literaturii române moderne,* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1971.

Const. Ciopraga : *Calistrat Hogaş,* Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1960.

Idem, *Portrete şi reflecţii literare,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967.

Idem, *Personalitatea literaturii române,* Editura Junimea, Iaşi, 1974.

Clark Kenneth : *Arta peisajului,* în româneşte de Eugen Filotti, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1969.

Pompiliu Constantinescu : *Scrieri,* ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Victor Felea, Editura pentru literatură, vol. I-V, Bucureşti, 1967-1971.

Copilu-Copillin, Dum. : *Motivul mării la Eminescu* în *Zilele M. Eminescu,* sesiune de comunicări ştiinţifice cu prilejul comemorării a 80 de ani de la moartea poetului, Comitetul pentru cultură şi artă al judeţului Botoşani, Bacău, 1969.

Paul Cornea : *Pastelurile sau despre poezia naturii şi natura poeziei la V. Alecsandri* în *Viaţa românească,* 1957, nr. 11 (noiembrie) p. 111-129.

Idem, *Studii de literatură modernă,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962.

Idem, *De la Alexandrescu la Eminescu. Aspecte — figuri — idei,* Bucureşti, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Paul Cornea, Mihai Zamfir : *Gîndirea românească în epoca pașoptistă* (1830-1860), vol. I, II, Editura pentru literaeură, București, 1968.

Paul Cornea : *Originile romantismului românesc, spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840,* Editura Minerva, București, 1972.

M. Cosmescu : *Grigore H. Grandea la Bacău* în *Limbă și literatură,* vol. 19, București, 1968, p. 231-234.

Albert Dauzat : *Le sentiment de la nature et son expression artsitique,* Librairie Félix Alcan, Paris, 1914.

Barbu Ștefănescu-Delavrancea : *Reamintiri din Italia* în *Voința națională,* anul XIII, nr. 3391, 31 martie 1896, p. 2.

Camilian Demetrescu : *Culoarea — suflet și retină,* Ed. Meridiane, București, 1966.

Dicționar de estetică generală, Editura politică, București, 1972.

Al. Dima : *Drăguș — un sat din Țara Oltului (Făgăraș). Împodobirea porților, interioarele caselor, opinii despre frumos,* Institutul social român, 1945.

Idem, *Alecu Russo,* Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.

Idem, *Conceptul de literatură universală și comparată, studii teoretice și aplicative,* București, Ed. Academiei R. S. România, București, 1967.

Idem, *Principii de literatură comparată,* Editura pentru literatură, București, 1969.

Jean Dorst : *Înainte ca natura să moară,* traducere din limba franceză de Gusic Vladimir, Editura științifică, București, 1970.

Ion Drăgănoiu : *Arta lemnului — de vorbă cu artistul poporului Vida Geza* în *România liberă,* an XXX, nr. 8590, 7.VI.1972, p. 2.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga : *Valori și echivalențe umanistice, excurs critic și comparatist,* Ed. Eminescu, București, 1973.

Dumitrescu Ion : *Metafora mării în poezia lui Eminescu,* Ed. Minerva, București, 1972.

Al. Duțu : *Prolegomene la studiul comparat al literaturii române. Primele contacte cu literatura engleză* în *Studii de literatură universală,* vol. IX (1967), p. 29-44.

Idem, *Sinteză și originalitate în cultura română,* Editura enciclopedică română, București, 1972.

Mircea Eliade : *Fragmentarium,* Ed. Vremea, 1939.

Idem, *Insula lui Euthanasius,* Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943.

Scanned with OKEN Scanner

C. Ernest Gheorghiu şi dr. S. C. Gheorghiu : *Vînătoarea în România,* cu o prefaţă de Domnul dr. I. Istrati, Tipografia Gutenberg, Joseph Göbl, Bucureşti, 1901.

Michai I., Gold Haret : *O excursie în Bucegi în 1839 şi alte descrieri de excursiuni,* Tipografia profesională, Bucureşti, 1916.

Artur Gorovei : *Monografia oraşului Botoşani,* Institutul de arte grafice „M. Saidman", Folticeni, 1926.

P. V. H[aneş] : *Români la Karlsbad (Karlovy-Vary) pînă la 1835* în *Prietenii istoriei literare,* 1931, nr. 1, p. 457-458.

Idem, *Istorie literară în călătorii,* Editura societăţii *Prietenii istoriei literare,* Bucureşti, extras din *Convorbiri literare,* Bucureşti, f.a.

B. P. Hasdeu : *Scrieri istorice,* ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Aurel Sacerdoţianu, vol. I-II, Ed. Albatros, Bucureşti, 1973.

Paul Hazard : *La crise de la conscience européenne (1680-1715),* Boivin et C-ie éditeurs, Paris, Tome I-II (ed. rom., trad. de Sanda Şora, prefaţa de Romul Munteanu, Ed. Univers, Bucureşti, 1973).

Constantin Herbst, Octavian Băncilă : *Omul şi natura în perspectivă sociologică şi geografică (Determinism şi posibilism)* în *Revista de filozofie,* 1966, nr. 7.

Eugen Herovanu : *Călătorul romantic,* Librăria universală Alcalay et Co., Bucureşti, 1938.

Hilt V. : *Călători şi exploratori români pe meleaguri îndepărtate,* Ed. enciclopedică română, Bucureşti, 1972.

Sidonia C. Hogaş : *Tataia — Amintiri din viaţa lui Calistrat Hogaş de Sidonia C. Hogaş — fiica sa,* Tipografia şi legătoria de cărţi „Lumina", Piatra Neamţ, 1940.

Alexander von Humboldt : *Kosmos.* Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Vol. 1-2, 3 (1-2), 4-5. Stuttgart und Tübingen : Gotha, 1845-1862, Bd. 1-5.

Idem, *Privelişti din Cordilieri,* traducere de Cornelia Gheorghiu, Maria-Magdalena Popa-Levandovski şi Radu Nor, antologie şi prefaţă de Ion Biberi, Ed. Mnierva, Bucureşti, 1970.

I. Ianoşi : *Prelegeri de estetică. Sublimul,* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967.

Olimpia Ilie : *Reflexe italiene în opera lui Barbu Belavrancea,* în *Studii italiene,* VIII (1941), p. 129-161.

Virginia Isac : *Biblioteci personale în Moldova în sec. al XIX-lea,* Revista Arhivelor, 1969, nr. 1, p. 49-63.

Silvian Iosifescu : *Literatura de frontieră,* Editura enciclopedică română, ed. a II-a revăzută, Bucureşti, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

* * * *Istoria literaturii române,* Editura Academiei R. S. România, Bucureşti, vol. I (1964), II (1968), III (1973).

George Ivaşcu : *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti (1812-1866),* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967.

Ioan Grigore : *Lahovari : Călătoria marelui logofăt Dudescu în străinătate la anul 1812,* conferinţă ţinută la Societatea geografică în seara zilei de 23 februarie 1903, Atelier grafic I. V. Socec, Bucureşti, 1903.

Eugen Lovinescu : *Critice* — ediţie definitivă. Ed. Ancora, Bucureşti, vol. III (1927), vol. IV (1928), vol. VII (1929).

Gh. Macarie : *Sentimentul naturii şi expresia lui literară* în *Ateneu,* VIII (1971), nr. 6 (iunie), p. 4-5.

Idem, *Expresia literară a sentimentului naturii la Al. Odobescu* în *Limbă şi literatură,* 1972, nr. 4, p. 681-688.

Alexandru Marcu : *Simion Bărnuţiu, Al. Papiu Ilarian şi Iosif Hodoş la studii în Italia — cu documente inedite* de..., Imprimeria naţională, Bucureşti, 1935.

Adrian Marino : *Viaţa lui Alexandru Macedonski,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Idem, *Opera lui Alexandru Macedonski,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967.

Idem, *Dicţionar de idei literare,* vol. I, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.

Aurel Martin : *Introducere în opera lui N. Filimon,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.

D. Mornet : *Le sentiment de la nature en France, de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre,* Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1907.

B. Munteano : *Panorama de la littérature roumaine contemporaine,* Edition du Sagittaire, Paris, 1938.

Idem, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes, recherches, perspectives,* Didier, Paris, 1967.

I. Negoiţescu : *Scriitori moderni,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Roussel Noyes : *Wordsworth and the Art of Landscape,* Indiana University Press, Bloomington-London, 1968.

I. P. V. : *Cum îşi petreceau timpul boierii refugiaţi la Braşov în urma revoluţiei lui Tudor Vladimirescu ?* în *Drumul nou,* Cluj, I, nr. 126 (1931).

D. Păcurariu : *A. I. Odobescu,* Editura tineretului, Bucureşti, 1966.

Idem, *Clasicism şi romantism — Studii de literatură română modernă.* Ed. Albatros, Bucureşti, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

V. G. Paleolog: *Imaginea poetică colorată la Alexandru Macedonski — pagini manuscrise colorate și inedite din „Calvaire de feu". Interpretate sub unghiul viziunei și al audiției colorate și sinnestezice de...*, Corlate, București, 1944.

Cornelia Papacostea : *O bibliotecă din Moldova la începutul secolului al XIX-lea, biblioteca de la Stînca* în *Studii și cercetări de bibliologie*, V, 1963.

Ovidiu Papadima : *O viziune românească a lumii — studiu de folclor*, Colecția *Convorbiri literare*, București, 1941.

Idem, *Calistrat Hogaș și viziunea noastră folclorică* în *Revista fundațiilor regale*, 1942, nr. 8 (august), p. 414-425.

Idem, *Cezar Bolliac*, Editura Academiei R. S. România, București, 1966.

E. Papu : *Literatura de călătorii* în *Astra*, 1969, nr. 1, p. 5.

Fr. Paulhan : *L'esthétique du paysage* par..., Librairie Félix Alcan, Paris, 1913.

Arcadie Percek : *Aerul și civilizația*, în *România literară*, V (1972), nr. 30 (20 iulie), p. 28.

I. Gr. Perieteanu : *Poezia mării*, extras din *Marea noastră*, 1937, nr. 2-3, Institutul de arte grafice „Marvan" S.A.R.

Iosif Pervain : *Extract din jurnalul unui călătoriu moldovean (Contribuție la studiul raporturilor culturale româno-ruse din sec XIX)* în „Steaua", VIII (1957), nr. 10, p. 104-112.

Karl Petit : *Le livre d'or du romantisme — anthologie thématique du romantisme européen*, 1968, by Edition Gerard et C-o, Vervier.

Al. Philippide : *Scriitorul și arta lui*, Editura pentru literatură, București, 1968.

Idem, *Considerații confortabile*, vol. I, II, Editura Eminescu, București, 1970.

Idem, *Despre un înțeles românesc al sentimentului naturii (I)* în *Contemporanul*, nr. 2, 4.I.1974, p. 1-9 — continuare în : *Umanizarea naturii (II)*, idem, nr. 5, 25.I.1974, p. 3.

Ion Pillat : *Poezia toamnei*, antologie, ediția a II-a, Ed. *Viața românească*, Iași, 1921.

Andrei Pippidi : *Lecturile unui boier moldovean, acum un veac : Ioan Manu* în *Revista de istorie și teorie literară*, 1971, nr. 1, p. 105-121.

M. Platon : *A. Russo și sentimentul naturii* în *Iașul literar*, nr. 4, aprilie 1969, p. 47-52.

V. Pogor : *Fragments d'un voyage de Iassy à Paris*. Recueillis et annotés par B. Pogor fils. Illustrés par M. Porphyry, 1-er volume. Veissa-Pogor, Paris, Imprimerie Pogor fils et Compagnie, Bul.

Scanned with OKEN Scanner

Beaumarchais, 102 (manuscris francez nr. 237 — Biblioteca Academiei R. S. România).

Marian Popa : *Călătoriile epocii romantice,* Ed. Univers, București, 1972.

D. Popovici : *Poezia lui Mihai Eminescu,* prefață de Ioana Petrescu, Editura tineretului (Lyceum, 58), București, 1969.

Idem, *Romantismul românesc,* ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu, Editura tineretului (Lyceum, 59), București, 1969.

Alexandre Rally et Getta Hélène Rally : *Bibliographie franco-roumaine,* préface de M. Mario Roques, Tome I-II, Paris, Librarie Ernest Leroux, 1930.

* * * *Romantismul european,* Universitatea liberă, București, 1931.

* * * *Romantismul românesc și romantismul european.* Societatea de științe filologice din R. S. România, București, 1970.

Paul Rozenberg : *Le romantisme anglais, le défi de vulnérables,* Paris, Librairie Larousse, 1973.

Dr. Radu Rațiu și Flaviu Sabău : *Ion Codru Drăgușanu* în *Manuscriptum,* V (1974), nr. 1 (14), p. 93-95.

Radovan Richta (și colectivul) : *Civilizația la răscruce. Implicațiile sociale și umane ale revoluției științifice și tehnice,* Editura științifică, București, 1970.

* * * *Alecu Russo despre — Studii și articole,* Societatea de științe filologice din Republica Socialistă România, București, 1970.

S. S. B. : *Meșteșugul de a călători* în *Icoana lumei,* I, 1840, nr. 13, p. 102.

V. L. Saulnier : *La littérature française du siècle romantique,* Presses universitaires de France, Paris, 1959.

M. Schwarzfeld : *Dr. Juliu Barasch, Omul — Opera — Bucăți alese din operele sale* de..., Editura Cercului „Libertatea", București, 1919.

Eugen Simion : *Proza lui Eminescu,* Editura pentru literatură, București, 1964.

Vl. Streinu : *Calistrat Hogaș,* Editura tineretului, București, 1968, p. 129-130.

M. Steinkühler : *La Roumanie vue par les voyageurs allemands (1800-1940)* în *Melanges de philologie romane dédies à la mémoire de Jean Boutière,* Edition Soledi, Liège.

* * * *Studii eminesciene,* Editura pentru literatură, București, 1965.

Scarlat Struțeanu : *Al. Odobescu și romantismul englez,* Craiova, 1937.

I. D. Suciu : *Pe urmele doctorului Ilarie Mitrea în Mexic* în *Magazin istoric,* III (1969), nr. 5 (mai), p. 92-97.

Alexandru I. Șonțu : *Grigore H. Grandea, conferință ținută la Ateneul român din București,* Tipogr. Miulescu, București, 1902.

Scanned with OKEN Scanner

Paul Van Tieghem : *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, A. G. Nizet, Paris, 1960.
P. Hugo Thieme : *Bibliographie de la littérature française*, vol. I-III, Librairie E. Droz, Paris, 1933.
Tzvetan Todorov : *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, Paris, 1970 (ed. rom., trad. de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, Ed. Univers, București, 1973).
I. E. Torouțiu : *Studii și documente literare*, vol. I-XIII, Institutul de arte grafice „Bucovina", București, 1934.
Constantin Turcu : *Un călător francez, acum un veac, prin județul Neamț : J. A. Vaillant*, Extras din *Anuarul liceului de băieți*, Piatra-Neamț, pe anul 1933-1934.
N. A. Ursu : *Poetul moldovean Ienache Gane*, în *Iașul literar*, anul XII, nr. 3, martie 1961, p. 81-85.
Charles Vallot, Claire Eliane Engel : *Tableau littéraire du Massif du Mont-Blanc*, Librairie Dardel, Chambery, 1930.
Tudor Vianu : *Imagini italiene*, București, 1933.
Idem, *Permanences de la littérature roumaine*, Commission nationale de la R.P.R. pour l'Unesco, Bucarest, 1960.
Idem, *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului, București, 1965.
Idem, *Arta prozatorilor români*, ediție îngrijită de Geo Șerban, Editura pentru literatură, vol. I, II, 1966.
Idem, *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968.
Idem, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968.
Idem, *Scriitori români*, Ed. Minerva, București, vol. 1-3, 1970.
Teodor Vârgolici : *Începuturile romanului românesc*, E. L. București, 1963.
Idem, *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*, Ed. Minerva, București, 1971.
Aleksander Wojciechowski : *Arta peisajului din Renaștere pînă la mijlocul secolului XX*, trad. de Anca Irina Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1974.
Heinrich Wölfflin : *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Ed. Meridiane, București, 1968.
Henri Zalis : *Romantismul românesc, eseu despre vîrstele interioare ale curentului*, Editura pentru literatură, București, 1968.
Mihai Zamfir : *Proza poetică românească în secolul XIX*, Ed. Minerva, București, 1971.
Idem, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Ed. Minerva, București, 1972.
Zimmermann : *La solitude* par..., traduction nouvelle précédée d'une introduction par X. Marmier, Charpentier, librairie-éditeur, Paris, 1859.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

A la fois essai d'histoire littéraire et exégèse d'une idée, le présent ouvrage s'est proposé non seulement d'analyser le reflect sur la littérature du sentiment de la nature tel que celui-ci se manifeste à une certaine époque littéraire ou dans l'oeuvre de certaines personnalités marquantes, mais aussi de circonscrire les traits d'une vision autochtone quant à la manière de comprendre la nature. Nous avons utilisé comme matériel d'étude les oeuvres littéraires proprement dites, mais aussi certaines autres qui peuvent leur être assimilées, même si les auteurs ne les ont pas conçues comme telles. Le point de départ de nos investigations a été le sentiment de la nature considéré commme facteur psychique, perspective qui a entraîné — dans un court chapitre — la corroboration d'un certain nombre de données appartenant à des disciplines extra-littéraires. Pour définir le concept de sentiment de la nature — notion controversée, négligée par les psychologues et comprise dans des sens différents, sinon déformée par les historiens de la littérature — nous avons eu recours à l'ouvrage classique d'Alexander von Humboldt, *Kosmos : Entwürf einer physischen Weltbeschreibung* (1845-1862), sans négliger les suggestions offertes par les ouvrages de Daniel Mornet et d'Albert Dauzat, avec pour ce dernier des mises au point essentielles en ce qui concerne la délimitation du concept et de la chronologie de l'apparition du sentiment de la nature dans la conscience humaine. Nous nous sommes adressé, de même, à des essais d'auteurs roumains ayant trait indirectement au sujet, comme *Literatura muntelui* (La littérature de la montagne) de Paul Cornea, ou comme l'érudite exploration de ce domaine sur le plan universel due à Al. Philippide, *Sentimentul naturii şi expresia lui literară* (Le sentiment de la nature et son expression littéraire). En l'absence, dans la production littéraire roumaine de spécialité, de tout ouvrage de synthèse traitant — par périodes, thèmes ou auteurs — du problème de la littérature inspirée par la nature, nous avons, à l'occasion, fait usage de différents écrits se référant à

Scanned with OKEN Scanner

la répercussion de la nature sur la prose roumaine, par exemples aux monographies ou articles de G. Călinescu, T. Vianu, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Ovidiu Papadima, Const. Ciopraga, Adrian Marino et autres. Enfin, nous n'avons pas omis de consulter des ouvrages consacrés comme ceux de Ludwig Friedlander, Yvonne Boeniger, B. Noyos, Fr. Paulhan, Claire F. Engels, J. Ruskin, J. P. Richard, etc., ni les amples études, aux importantes indications bibliographiques, de Myra Reynolds (*The Treatment of Nature in English Poetry* — rééditée à New York, 1966) et de Paul van Thieghem *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen,* Paris, 1960).

L'évolution du reflet du sentiment de la nature dans la prose roumaine du siècle dernier comprend trois périodes distinctes, qui se superposent les grandes lignes aux phases de développement de notre littérature durant cet intervalle. Aussi bien dans le processus de prise de conscience du paysage qu'en ce qui concerne l'impact sensoriel de l'image, on relève l'existence de certaines directions majeures, de certaines permanences ; leur analyse au long de l'ouvrage permet d'établir des filiations, des aspects inédits, des traits communs. Reprises dans le cadre de nos considérations finales, elles nous offrent des coordonnées autochtones, spécifiques d'un phénomène qui constitue une présence constante et originale dans la spiritualité roumaine.

Les circonstances qui ont favorisée le sentiment de la nature n'ont pas échappé à notre attention. Les voyages, la chasse, les villégiatures, l'enseignement ne sont que quelques-unes des manifestations, circonstances ou coutumes qui ont servi de lien entre l'homme et la nature, ont favorisé la création d'oeuvres littéraires inspirées par celle-ci ou ont déterminé, dans certains cas, une certaine conformation du sentiment de la nature, l'ont stimulée et raffinée.

Le chapitre *Influences étrangères et parallélismes* comporte des difficultés dues à des causes plus profondes qu'une certaine pénurie documentaire. En nous limitant, dans le cadre de la prose, au reflet littéraire du sentiment de la nature, nous avons constaté qu'il s'agit là de l'un des domaines où les influences ont joué le moins. Celles-ci affectent plutôt le côté formel des modalités d'expression du sentiment de la nature que le fond du problème, lequel demeure lié à la structure spirituelle autochtone. Et cela d'autant plus que la prose roumaine — et l'on pourrait dire la littérature roumaine dans son ensemble — étant largmenet tributaire au folklore, le sentiment de la nature s'y fait sentir plus fortement que dans la plupart des littératures étrangères (et que dans la littérature française en premier lieu) qui lui fournissaient alors des modèles. Ce que l'on constate le plus souvent, ce sont plutôt

Scanned with OKEN Scanner

des parallélismes que des influences proprement dites ; celles-ci, lorsqu'elles existent réellement, se réduisent à un processus d'intégration de valeurs congénères.

Etendant nos investigations à un cercle plus large que celui des écrivains, a savoir à la mentalité des lecteurs, nous avons examiné la circulation dans les pays roumains des oeuvres littéraires préromantiques largement inspirées par le sentiment de la nature ou qui ont pu contribuer à développer le sentiment de la nature dans le public européen. Ainsi, pour la période 1820-1870, nous avons consulté les inventaires de personnes représentatives pour l'esprit du temps, ainsi que les catalogues de cabinets de lecture publics. Notre attention s'est portée notamment sur la circulation dans les principautés roumaines des oeuvres de Jean-Jacques Rousseau (laquelle est générale) et de Bernardin de Saint-Pierre (fort intense elle aussi) ; nous avons continué par les oeuvres de leurs successeurs : Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Byron. Enfin, nous avons accordé l'attentation qui lui est due à la littérature de voyages, tellement en vogue alors, littérature qui a certainement exercé son influence sur cette même littérature de chez nous et, par conséquent, sur l'expression du sentiment de la nature.

Des influences particulièrement frappantes se relèvent chez certains écrivains mineurs. Dans son roman *Fulga*, Gr. H. Grandea (admirateur déclaré de *Werther* et auteur d'une préface pour l'une des éditions roumaines de cette oeuvre), exalte avec emphase autant l'intensité de la communion entre l'homme et la nature que le processus d'extroversion dans le paysage des tensions humaines les plus déchirantes ; le déchaînement des esprits nocturnes et le paysage autoumnal de la fin accusent la même origine. La fin de la 7e décennie (marquée par la rédaction du roman d'Eminescu *Geniu pustiu)* et celles qui suivent représentent une autre période d'influences et de parallélismes. Il est particulièrement difficile de discerner les éventuelles influences qui ont contribué à créer la vision de la nature dans la prose d'Eminescu, à faire une délimitation entre ce qui, dans ce secteur, appartient en propre à la spiritualité du peuple roumain — dont Eminescu est à la fois redevable au plus haut degré et l'interprète génial — et ce qui revient à la littérature romantique de l'Europe (en l'occurrence de l'Allemagne), l'une et l'autre ayant les mêmes points de contact dans l'universalité de la nature humaine.

Le désir d'évasion dans la nature nous ramène sans aucun doute à l'oeuvre de J.-J. Rousseau. L'aspiration vers un paysage régénérateur, vers un domaine d'une vigoureuse et mirifique rusticité constitue le point de départ de la volonté de retrouver l'unité originelle de l'homme et de

Scanned with OKEN Scanner

la nature, ce beau rêve utopique des romantiques européens. On la décèle également chez les „philosophes de la nature" allemands, avec lesquels le texte éminescien présente, en ce qui concerne la vision de la nature, de puissantes et surprenantes affinités. L'analyse de ces affinités électives pourrait ouvrir de nouvelles perspectives comparatistes, dont les éléments communs convergent vers Novalis. Cependant, aussi nettes que soient ces influences, leur réception dans le contexte de la prose éminescienne garde toujours un accent personnel accentué. Elle exclut tout servilisme imitatif, pour se transformer en interprétation originale. Ainsi, la dualité lumière-nuit ne revêt pas chez Eminescu l'opposition tranchante propre à la littérature d'autres peuples ; à l'extase nocturne des „hymnes" de Novalis celui-ci substitue un clair de lune plus discret, quoique non moins profond, formule propre au nocturne éminescien et spécifique pour la spiritualité du peuple roumain.

Dans la prose des auteurs de la génération des révolutionnaires de 1848, l'analyse du sentiment de la nature relève l'interdépendance de structures intérieures aboutissant à la cristallisation d'une vision unitaire. Quoique la plupart d'entre eux aient fait de fréquents séjours à l'étranger, le plus souvent en qualité d'exilés politiques, leur orientation générale est vers le sol de la patrie. Cette orientation délibérée, débordante de patriotisme, devient dans l'oeuvre d'Aleco Russo un vibrant plaidoyer pour le paysage national. Le dialogue avec la nature n'a chez lui rien d'asthénique, évitant à la fois les accents dépressifs, le subjectivisme exacerbé et le „vague des passions" caractéristiques pour le héros de Chateaubriand. Chez les représentants de la génération de 1848, la nature ne devient que rarement une évasion dans le cadre des rêveries du promeneur solitaire, ni ils ne cultivent la volupté de s'y intégrer jusqu'à l'anéantissement de leur être ou les apostrophes d'un Alfred de Vigny à l'égard d'une nature éternellement insensible. La description des paysages ne tient, de même, que fort peu de place chez eux, en comparaison de l'impact direct sur leur sensibilité. Tout comme chez J.-J. Rousseau, on trouve plutôt dans la prose de cette époque l'énoncé du sentiment de la nature que sa suggestion artistique. Ces auteurs explorent les dimensions d'une géographie littéraire devenues des permanences de notre littérature : le nocturne, la montagne y connaîtront une longue carrière. Le goût pour les paysages sauvages, l'appel cosmique de leur patrie céleste sont également des traits de cette époque littéraire. La fixation littéraire de la rêverie ou des différents degrés de la gamme du rapport homme-nature se dessine maintenant. Et c'est toujours maintenant que l'on entrevoit par-ci par-là les premières tentatives d'individualisation du paysage : conquêtes que la prose des trois dernières décen-

Scanned with OKEN Scanner

nies du siècle développera en leur conférant de hautes valeurs artistiques.

Le chapitre consacré à Al. Odobescu cerne la capacité de celui-ci à assumer la nature, à individualiser le paysage. L'analyse de sa vision de la nature met en lumière des aspects propres dans le mode de réception de celle-ci. Sans prétendre établir des délimitations rigoureuses, on relève deux phases : l'une ou l'écrivain incline vers une vision d'un romantisme pondéré, caractéristique pour ses nouvelles de jeunesse — *Mihnea Vodă cel Rău (1857)* et *Doamna Chiajna* (1860) ; la seconde où il adopte une structure classique, plus représentative d'ailleurs pour son esprit, qui s'exprime surtout dans son remarquable *Pseudokineghetikos* (Faux traité de chasse), qui offre une belle image de la Plaine du Bărăgan.

L'analyse de la nature dans la prose d'Eminescu — non sans de fréquents renvois à son oeuvre poétique — a eu pour but d'établir les limites de sa contribution originale et du caractère spécifiquement national de celle-ci à ce sujet.

On assiste à la création et à l'évolution de véritables mythologies de la source, de la nuit (du clair de lune), de la forêt, de l'eau. Ces deux derniers thèmes surtout atteignent des sommets d'une valeur telle, qu'il est impossible de les rapporter à la littérature autochtone, cependant que le caractère original, inédit de la vision leur assure une place à part dans la littérature universelle.

La tendance, essentielle et complexe, d'Eminescu de convertir le paysage à sa propre subjectivité parachève, sur le plan le plus élevé de l'art, un processus de sensibilisation qui avait été entamé par les auteurs de la génération de 1848. Les métamorphoses du processus ont été examinées dans une chronologie progressive de la prose d'Eminescu, depuis de simples rapprochements d'essence folklorique jusqu'aux formes particulières du paysage-état d'âme. Les tensions intérieures qui pénètrent celui-ci lui confèrent non seulement une configuration passionnelle, mais toute l'inquiétude et le frémissement de la pensée philosophique fondamentale du texte. Il s'agit d'une double conversion — à l'incandescence du sentiment, mais aussi de l'idée — réalisée dans un paysage qui est le résultat d'une démarche concomitante de sensibilisation et de symbolisation.

Le leitmotiv existentiel des *Avatars du pharaon Tlà* (exemples à l'appui dans l'exposé) détermine une certaine vision du paysage : formes et volumes, coloris, rapport entre les éléments statistiques et les éléments dynamiques, tout contribue à la définir. L'assimilation paysage-

Scanned with OKEN Scanner

passion se complète ainsi par l'équivalence paysage-pensée, dans laquelle les éléments de celui-ci ont pour rôle de mettre en valeur l'idée.

Créateur, dans le processus de sensibilisation et d'approfondissement moral du paysage, d'une véritable gamme des émotions humaines, Eminescu est par là l'auteur de toute une typologie paysagiste ; à partir de sa prose, on peut parler d'un paysage fantastique ou onirique, d'un paysage symbolique (subordonné à „l'idée"), ou d'un paysage dans le sens du réalisme épique traditionnel de la prose roumaine des huit premières décennies du XIX^e siècle. L'analyse de l'évasion dans la nature révèle, de même, l'existence d'une formule propre à Eminescu. Cette évasion n'est chez lui ni refuge temporaire, ni alibi justificatif ; elle n'exprime pas plus l'emprise crépusculaire que l'impuissance spirituelle. Due à des raisons spéciales et revêtant des significations multiples, l'évasion comporte dans ce cas une régression vers une nature primordiale, à partir d'abîmes mal définis temporellement, dans lesquesl l'histoire et le mythe se confondent. Elle implique la nostalgie spécifiquement romantique de la redécouverte de la nature, que les romantiques considéraient comme perdue pour l'homme moderne. Le paysage de l'île d'Euthanasius devient ainsi le domaine paradisiaque et symbolique d'un âge d'or, d'un état édénique où l'homme a le sentiment d'une régénération vitale, du recouvrement de l'unité primordiale — perdue par la suite — entre l'homme et la nature. Par l'espace qu'il désigne et par le héros de l'île mirifique, Eminescu réalise une variante autochtone de l'une des démarches de toujours de la spiritualité européenne, à savoir la recherche d'un équilibre entre l'esprit et la matière, entre l'individu et son environnement (la nature et la société), recherche qui, depuis Hésiode jusqu'aux aspirations néo-humanistes de l'école de Winckelmann, a subi de si nombreuses réévaluations.

Le décantage des coordonnées de la vision éminescienne de la nature a continué par l'analyse séparée de quelques-uns des motifs de prédilection de la prose d'Eminescu. L'un de ceux-ci est le nocturne, thème intégré depuis longtemps dans la littérature européenne et qu'Eminescu doit donc aborder tardivement, après qu'il eut été consacré — mais non épuisé — par ses principaux représentants. Les puissantes affinités entre Eminescu et Novalis, mises en évidence dans l'exposé, ne signifient point, ici non plus, imitation servile : le nocturne comporte dans la prose d'Eminescu une formule qui n'est qu'à lui. Son aspiration romantique à estomper le contraste entre la lumière et la nuit aboutit, dans sa prose comme dans sa poésie, à une durable concorde. On est en présence moins d'une littérature de la nuit, que de l'expression conciliante des deux entités cosmiques mentionnées sous forme d'une *lumière de lune*. L'analyse

Scanned with OKEN Scanner

des différentes valeurs du clair de lune éminescien, ainsi que de ses répercussions sur l'ambiance du concept paysage-individu — effacement ou estompage des limites entre le réel et l'irréel, stimulation des états de méditation mélancolique, l'équivalence clair de lune-couple érotique, l'appel de l'éternité, etc. —, tout souligne l'originalité, l'unicité dans le cadre de la littérature universelle de l'interprétation éminescienne.

Les aspirations de ses héros vers les hauteurs célestes sont indissolublement liées à leurs soliloques. La vocation cosmique, si caractéristique elle aussi pour son univers poétique, va chez lui de pair avec l'exploration passionnée de cet autre cosmos qu'est l'âme. L'association complexe de la vie intérieure aux impénétrables espaces célestes confère au motif cosmique une gamme d'une remarquable diversité. Depuis la dimension sidérale qu'il assigne au sentiment érotique ou à la quête existentielle jusqu'à son aspiration à perpétuer l'amour en l'identifiant à l'astre éternel, Eminescu met en lumière maintes facettes de la relation homme-cosmos. Engendré par les contradictions sociales d'une période de recul réovlutionnaire, le phénomène de l'évasion cosmique acquiert dans son oeuvre la valeur d'une protestation.

Loin d'être un simple prologue de son explosion poétique, la prose d'Eminescu s'affirme elle-même, par le sentiment de la nature qu'elle dévoile, comme une valeur incontestable et unique.

L'analyse des données biographiques de Barbu Delavrancea, les confessions de son „troubadour" ou de tel autre de ses héros, les révélations des personnes qui ont vécu dans son entourage et celles de sa correspondance se complètent pour nous offrir l'image d'un intellectuel éternellement en proie au désir de s'évader dans la nature. Des affinités électives le rapprochent à cet égard de Jean-Jacques Rousseau. Les paysages de *Sultănica* et de *Fanta Cella* composent dans son oeuvre un type de sensibilité picturale où l'on relève une prédilection pour les effets de couleur et de lumière. Commentateur subtil, dans ses chroniques, de la peinture française impressionniste, Delavrancea, à l'instar de celle-ci, surprend les reflets et les effets de la lumière du soleil sur la végétation, l'eau et les hommes. A l'analyse de leurs détails, les paysages de Delavrancea se révèlent, avant tout, picturaux : c'est là leur trait essentiel, et non pas la polychromie, comme on l'a dit. Ces deux notions ne sauraient être confondues.

Le chapitre *L'évasion alpestre, Calistrat Hogaș* s'occupe du représentant d'un thème qui a porté à la perfection ce que la génération antérieure n'avait fait qu'ébaucher. Parallèlement à l'examen de la critique ultérieure de son oeuvre, l'auteur cerne le portrait du „voyageur

Scanned with OKEN Scanner

romantique" que fut Hogaș. Ni „aède homérique" comme le considérait Eugen Lovinescu, ni un „primitif" comme le voluaient les super-intellectuels de le revue „Viața românească", Calistrat Hogaș apparaît dans ses incursions alpestres tel un citadin s'adonnant à des voluptés de compensation, un touriste moderne qui aurait conservé au fond de son être „une âme de pasteur transhumant".

Le retour é la nature, chez Calistrat Hogaș, est déterminé par une réaction dirigée en premier lieu contre la facticité de la civilisation de son temps, contre ses nombreuses et lassantes conventions, qui étouffent le libre développement de la nature humaine. L'évasion dans la nature équivaut, dans cette hypostase, à une protestation. Dans sa quête de la nature, c'est son moi que recherche notre voyageur. Le frisson qu'il éprouve devant la sublimité de la nature suppose un frisson devant les virtualités pures, inaltérées de l'âme humaine.

A une analyse comparative, le goût de l'évasion n'a chez Hogaș rien qui dénote un misanthrope ; bien au contraire, elle est une démarche contre l'aliénation de l'homme, la nature étant une source inépuisable de *catharsis*.

Le rapport entre la nature et l'homme (en l'occurrence l'écrivain lui-même), suscebtible de définir une certaine vision de la nature, a été examiné dans ses principaux moments, depuis la simple notation du cadre, agrémentée ou non d'une exclamation admirative, jusqu'à la communion la plus intime avec la nature. Sans être — loin de là — insensible aux phénomènes primordiaux, Hogaș garde délibérément ses distances à leur égard. Le processus de subjectivisation de la nature dans le sens d'un état d'âme est exceptionnel dans son oeuvre. En échange, ses effusions sentimentales ne sont pas rares. Maintes fois apparaît, dans un esprit proche de celui du folklore, un attachement pour le paysage, voire la tendance à revivre la vie de la nature en s'associant à ses processus. Le charme de l'intégration au paysage atteint parfois au sublime, mais cette „folie sublime" est une illusion qui ne dure „qu'une minute", de telles expériences étant vite réprimées par l'auteur. L'ironie envers soi-même apparaît comme une défense évidente et voulue. Au-delà d'un trait caractéristique de sa personnalité, la permanence de cet esprit ironique représente le reflet lointain d'une spiritualité où la mesure et l'équilibre l'emportent sur toute forme d'exaltation. Romantique par élection et par sa manière d'assumer le sentiment de la nature, Calistrat Hogaș sait, par son ironie lucide, surmonter les exagérations du romantisme à cet égard. Sa nostalgie d'une nature primordiale, associée à la conception d'une nature-spectacle, considérée plus d'une fois avec déta-

Scanned with OKEN Scanner

chement, préfigure une nouvelle période, moderne, de réception de la nature dans la littérature roumaine.

L'étude du paysage met en lumière une dimension caractéristique pour la vision de la nature dans la prose de Calistrat Hogaş : le grandiose. On peut distinguer le grandiose des dimensions, rapporté à l'étendue du panorama ; un grandiose géologique ; un grandiose des éléments de la nature, qui est à la base de l'une des oeuvres les plus réussies de l'écrivain — *Singur* (Seul) ; souvent, un grandiose de la paix et de la solitude.

Un chapitre à part est consacré — avec pour méthode la statistique des éléments d'expression — au chromatisme, au pictural, au rapport entre le visuel et l'auditif chez Macedonski. Son goût pour la couleur atteint parfois un grand raffinement. L'analyse de sa gamme chromatique révèle des préférences pour les nuances claires, qui coïncident à la fois avec une structure d'esprit solaire et avec une ancienne vocation de la chromatique populaire roumaine. Dans le processus d'approfondissement spirituel de la couleur, certaines nuances y ajoutent l'illusion de l'indéfini spatial. Cependant, la qualification de „peintre narrateur" accordée à l'écrivain est justifiée, en premier lieu, par son apport pictural. L'accent ne porte pas autant sur la polychromie ou sur la délimitation linéaire des contours que sur une certaine manière de traiter et d'équilibrer les surfaces et les volumes dont le paysage se compose. L'analyse se poursuit par celle du rôle de la lumière et de ses rapports avec le paysage.

L'analyse de la vision de la nature dans l'oeuvre de Macedonski révèle un écrivain qui a renoncé entièrement à la configuration traditionnelle du paysage statique. Le paysage perd son ancienne fonction de simple décor pour en assumer une plus dynamique, à savoir celle de refléter les variations de l'âme humaine à travers les hauts et les bas de sa condition. La tendance, essentielle, de subjectiviser le paysage connaît une évolution ascendante, depuis la simple constatation du parallélisme entre l'homme et la nature jusqu'à la conjugaison des deux termes : aboutissement d'un processus dans lequel le rôle primordial revient invariablement au moi. La passion humaine, pénétrant profondément la nature, lui imprime des modifications essentielles. Chez Macedonski, le paysage renonce non seulement à la reproduction quasi photographique de la réalité pratiquée jusqu'à lui, mais aussi à certains clichés et conventions. La subjectivisation du paysage, qui s'accentuera au fil des ans, ne fera jamais perdre à celui-ci les éléments distincts qui le forment. Macedonski est un écrivain pour lequel la nature existe.

La coexistence dans la prose de Macedonski de plusieurs visions a

Scanned with OKEN Scanner

fait l'objet d'une étude détaillée. On peut distinguer ainsi l'hypostase d'une nature patriarcale, reflétée à travers l'émotion des souvenirs et non exempte de nostalgies conservatrices, et celle d'une nature eugénique, régénératrice pour le citadin harassé ; une nature pure, cristallisée sous le signe magique de l'ideal ; ou encore une nature d'une vitalité vorace, fouettant les sens jusqu'au paroxysme, complice par exemple des expériences érotiques du couple Thalassa-Calliope.

Remarquable par son acuité est l'aptitude de Macedonski à suggérer la réaction humaine aux agents externes de stimulation. Tels un reflet de leur fonction génératrice primordiale, la mer et le soleil se conjuguent pour offrir à l'homme la joie des sens et le bonheur de l'esprit. L'eau devient elle-même une présence féminine, sensuelle, dédiée aux ruses d'Eros.

La nature agit directement, poussant les états d'âme à leur paroxysme. L'auteur, en les suggérant, révèle l'existence d'un véritable élan vital résultant de la confluence de la nature et des tensions intérieures de l'homme. La subjectivisation puissante de la nature efface ainsi les frontières établies entre ces deux réalités. Dans *Thalassa,* cette rupture est obtenue par la position de l'individu en proie à Eros dans l'univers, un univers où les images du ciel, de l'eau, de la terre sont toutes sous le signe de l'effervescence érotique, en un authentique processus de „sexualisation" de la nature. Les lignes se crispent, les taches de couleur brûlent des feux intérieurs de la passion, tous les éléments du registre sensoriel voient s'accroître et se multiplier leurs fonctions, dévoilant des énergies insoupçonnées. Par là, Macedonski ajoute à la vision romantique du rapport homme-nature dans notre littérature — vision nettement intégriste chez le plus profond de ses représentants (Eminescu) — des éléments énergétiques qui faisaient défaut jusqu'alors. Ce trait est caractéristique pour le XX^{e} siècle, au début duquel l'auteur du *Livre d'or* achèvera sa principale oeuvre en prose.

Nous avons consacré un sous-chapitre spécial au „paysage marin" chez Macedonski, soulignant ce qui, par comparaison avec la littérature connue du thème, nous a paru caractéristique pour sa vision. Apparition sensuelle, pleine de langueurs et de perfidies féminines, à la fois cadre et complice de l'amour, la mer est rendue par des images d'une grande complexité, qui marquent dans la littérature roumaine, après la poésie d'Eminescu, un deuxième moment remarquable. Loin de constituer un simple objet de référence, la mer personnifie pour Macedonski tout le tumulte de l'existence humaine. Depuis ses présences visuelles et vaguement olfactives jusqu'à l'image terrible et hostile de la mer soulevée par la tempête, ou à celle majestueuse et calme d'une mer parée de tous

Scanned with OKEN Scanner

ses joyaux, la mer est pour Macedonski le réceptacle de l'existence de l'homme et de son extinction.

L'épithète d'„esprit solaire" décernée à Macedonski se justifie par une note distincte dans un ordre d'idées qui n'a rien d'exceptionnel chez les écrivains roumains. Omniprésente, dramatiquement opposée à l'obscurité et régulièrement associée au bouillonnement de l'âme humaine, la lumière devient personnage. On assiste à l'apparition d'une véritable dialectique de la lumière, qui est analysée dans toute la variété de ses manifestations. Au-delà de sa fonction décorative essentielle, Macedonski décèle dans la lumière des valeurs chromatiques et tactiles propres, sans mentionner le motif de la chaleur, avec laquelle elle coexiste. Dans sa recherche fébrile de l'idéal ou dans l'exacerbation de l'amour, les impressions de lumière et les suggestions tactiles qui en émanent deviennent des éléments de base, aboutissant à une vision d'authentique expressionnisme solaire. Esprit solaire, mais dans une modalité autre que celle illustrée par Vasile Alecsandri ou plus tard par Ion Pillat, interprète de la lumière en tant qu'expression du tumulte des passions humaines, Macedonski a inscrit, ici encore et toujours après Eminescu, le génial interprète de la magie lunaire, un deuxième moment dans la littérature roumaine, comme exégète de la lumière torride d'un jour d'été.

Chez Macedonski, la chromatique devient un domaine où l'auteur des *Nuits* a trouvé une brillante confirmation de ses possibilités créatrices. Avant d'en faire l'analyse proprement dite, on a tenté une intégration du problème dans son contexte européen.

Un parallèle avec les beaux arts nous a paru nécessaire non pas tellement pour l'importance particulière des suggestions visuelles chromatiques dans le cadre des autres éléments du répertoire des images, qu'en raison des intéressantes et surprenantes similitudes que l'on constate en ce qui concerne la vision de la couleur entre *Thalassa,* d'une part, et certains résultats des conquêtes modernes des beux arts au cours de la seconde moitié du siècle dernier et le début de ce siècle-ci, de l'autre. C'est, en effet, le moment où l'on assiste à une véritable libération de la couleur qui, détachée du dessin, acquiert une valeur en soi et constitue un message transmis directement à la sensibilité humaine. Ce transfert qui, dans le domaine de la littérature, est évident chez un Bacovia, est déjà perceptible dans la prose de Macedonski.

D'un bout à l'autre de *Thalassa,* on est témoin des désirs, inquiétudes et tourments — nostalgiques, confus, passionnés, sensuels, impétueux, torturants ou désespérés — d'Eros, toujours relevés par une

Scanned with OKEN Scanner

ample symphonie chromatique, dont les graves accords, doublés d'un troublant conflit existentiel, préfigurent un vrai drame de la couleur.

L'équation couleur-état d'âme a été examiné en détail, depuis ses aspects à peine perceptibles jusqu'à la frénésie des sens ou aux états paroxystiques qui font de *Thalassa*, selon l'intention nette de l'auteur, une „épopée des sens". A la dualité éminescienne couleur-pensée Macedonski substitue celle de la couleur-passion. Tout en prenant en considération les remarques dans ce domaine de G. V. Paleolog et les intéressantes suggestions de A. Marino, nous ne nous sommes pas borné à délimiter les variétés de la symbolique des couleurs. Nos investigations ont souligné au fur et à mesure les significations particulières des nuances, les valeurs nouvelles qui apparaissent dans le cadre des associations ou des superpositions de couleurs. Un élément insolite est l'aspect cinétique de certaines associations de couleurs.

Les concordances et associations ayant pour base des affinités ou au contraire des contrastes suggèrent une véritable grammaire des couleurs. Nous avons tâché, par exemple, de distinguer les gammes des couleurs et leurs équivalents minéraux, floraux, thermiques. Un sous-chapitre spécial se réfère aux multiples significations de l'or. On y décèle tout un éventail d'aspects, depuis l'éclat aveuglant et lourd, d'un faste byzantin, du métal jusqu'à l'image où celui-ci, transfiguré par le flux érotique, perd sa consistance matérielle pour devenir fluide, organique : c'est à une conversion du concret au spirituel que l'on a ainsi affaire.

Dans nos conclusions, nous avons souligné les progrès continus réalisés par la prose roumaine du siècle dernier en ce qui concerne la sensibilisation et l'enrichissement sensoriel du paysage. D'autre part, nous nous sommes efforcé d'identifier, parmi les nombreux thèmes, motifs, hypostases et atitudes qui se rapportent à la dualité homme-nature, les éléments qui nous ont semblé constituer une vision roumaine de la nature. Les permanences et les expériences littéraires d'un phénomène psychique sont examinés dans l'optique de leur configuration et de leurs nuances nationales.

Sentiment de la solidarité, enthousiasme ou mélancolie, nostalgie ou aspirations les plus élevées, solitude ou désir d'intégration, goût de l'évasion, sentiment du grandiose, visions symboliques ou fantastiques : autant de modalités spirituelles qui, en rapport avec le paysage, sont analysées dans leur expression autochtone. Leur décantation souligne, en dernière analyse, la vigueur et l'originalité d'une vision entrée solidement et définitivement dans la structure de la spiritualité roumaine.

Traduit par : *R. CREȚEANU*

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE AUTORI

Aksakov : 60.
Alberti, Giorgio : 262.
Alecsandri, Vasile : 20, 27, 29, 30-32, 35, 41, 44, 45, 54, 60, 72-75, 78-83, 84-87, 89-96, 102, 106, 107, 109, 111, 114, 116, 118, 120, 123, 126-128, 133, 136, 142, 177, 182, 189, 235, 257, 263.
Alexandrescu, Grigore : 31, 55, 95, 129, 130, 167, 257, 262, 264.
Amiel, Henri Frédéric : 121, 148.
Andreescu, Ion : 187.
Anineanu, Marta : 261.
Anghel, Dimitrie : 242.
Anghelescu, Mircea : 262.
Apostolescu, N. I. : 49.
Arghezi, Tudor : 15.
Aricescu, C. D. : 28, 120, 122, 131, 257.
Aristotel : 43.
Arseniu, I. : 42.
Asachi, Dimitrie : 28, 29, 108, 118, 120, 131, 257.
Asachi, Gheorghe : 28, 29, 31, 32, 55, 75, 101, 108, 113, 117, 120, 130, 131, 257.
Asachi, Leon : 56, 63, 64, 77.

Baader, Franz von : 151.
Bachelard, Gaston : 128, 219, 262.
Baconsky, A. E. : 230.
Bacovia, George : 238, 244.
Baiculescu, George : 47, 260.
Balaci, Alexandru : 262.
Barac, Ioan : 56, 57, 64, 263.
Barasch, I : 21, 41-43, 48, 257, 258, 269.
Bariț, George : 28, 31.
Bart, Jean : 16.
Bălcescu, Nicolae : 45, 75, 110, 114, 122.
Băncilă, Octavian : 266.
Bărnuțiu, Simion : 29, 267.
Baudelaire, Charles : 135.
Béguin, Albert : 129, 179, 263.
Beldiman, Alecu : 55.
Belèze, G. : 257.
Bercescu, Sorina : 64, 263.
Berciu, Dumitru : 263.
Bernardin de Saint-Pierre : 51, 52, 55, 56, 60, 66, 76, 77, 267.
Berry (ducesa du...) : 44.
Biberi, Ion : 266.
Blaga, Lucian : 160, 167.
Boase, T. S. R. : 125.
Boeniger, Yvonne : 10, 263.
Bogdan-Duică, G. : 55, 63, 263.
Bogza, Geo : 17, 24, 99, 193, 216.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

I PEISAJUL NATURII — SENTIMENT ŞI EXPRESIE LITERARĂ 5
Note 23

II CIRCUMSTANŢE CARE AU FAVORIZAT RELEVAREA SENTIMENTULUI NATURII 25
Călătoriile 26
Parcurile 36
Vînătoarea 39
Vîrsta romantică a ştiinţei 41
Sinteza civilizaţie-natură : Vilegiatura 43
Note 46

III INFLUENŢE STRĂINE ŞI PARALELISME 49
Note 63

IV ROMANTICII PAŞOPTIŞTI 66
A. *Spre o viziune unitară a naturii* 66
Peisaj şi rezonanţe patriotice 70
Natură şi istorie 72
B. *Om şi natură* 75
Entuziasmul retoric 75
Problema evazionismului naturist. Elementul exotic . 76
Reverii 84
Spre un peisaj „etat d'âme" 86
Stilizări în fantastic ale naturii 89
C. *Teme romantice ale viziunii naturii* 90
Marea 90
Nocturnul 94
„Descoperirea" muntelui 99
Ascensiune şi ideal 105

Scanned with OKEN Scanner

Asociația munte-libertate 107
Muntele — între teorie și legendă 109
Muntele — experiențele constituirii unei imagini . 110
Spre o viziune a muntelui 113
Evazionism alpestru 116
D. *Peisajul panoramic* 118
Note 125

V ALEXANDRU ODOBESCU — ÎNTRE CLASICISM ȘI ROMANTISM ÎN RECEPTAREA NATURII 134
Note 143

VI MAGIA NATURII — PEISAJUL EMINESCIAN . . 145
Un concept eminescian al naturii 145
Subiectivizarea peisajului : convertire pasională și ideativă 147
Regresiune spre unitatea primordială 150
Fantasticul straniu și miraculos 157
Natura și visul 162
Nocturnul 165
Motivul cosmic 172
Note 177

VII PICTURALITATEA NATURII : BARBU DELAVRANCEA 181
Note 187

VIII EVAZIUNEA ALPESTRĂ — CALISTRAT HOGAȘ . . 189
Călătorul romantic 189
Om și natură 194
Lirism și ironie 197
Reverii solitare 198
Integrare în tot 199
Sensul evaziunii 201
Aspirație spre elementar. Nostalgia peisajului sălbatic . 203
Omul acestor meleaguri 205
Grandiosul naturii 206
...Și reflexul ei sublimul 209
Cromatica. Picturalul. Raportul între vizual și auditiv . 212
Note 217

IX IMN CĂTRE SOARE — PROZA LUI AL. MACEDONSKI 222
Evaziuni în peisaj și întoarceri în timp 224

Scanned with OKEN Scanner

Nostalgia Orientului 225
Om şi natură 227
Peisajul marin 229
Spiritul solar 223
Incandescenţe pirice 236
Cromatica. Aur şi pietre preţioase 237
Note 247
X CONCLUZII 252
Note 256

Bibliografie 257
Résumé 271
Indice de autori 283

Scanned with OKEN Scanner

Lector : RODICA ROTARU
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

Bun de tipar 13.IV.1978. Tiraj 7.910 ex. broşate.
Coli ed. 17,69. Coli tipar 18,50.

Tiparul executat sub comanda nr. 5.256 la Întreprinderea poligrafică Bacău, str. Eliberării nr. 63.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată de C.C.H. Letea Bacău.

Scanned with OKEN Scanner

În seria „Universitas" au apărut :

George Gană – Opera literară a lui Lucian Blaga

Aurel Sasu – Retorica literară românească

Mircea Tomuș – Opera lui I. L. Caragiale

Ovidiu Cotruș – Mateiu I. Caragiale

Adrian Fochi – Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea

Al. Bistrițeanu – Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri

Urmează să apară :

Gh. Vrabie – Retorica folclorului (Poezia)

Dan Horia Mazilu – Cronicarii munteni

Dumitru Velciu – Grigore Ureche

Dumitru Petrescu – G. Bogdan-Duică

Mihai Apostolescu – I. Creangă și povestitorii lumii

Lei 9

Scanned with OKEN Scanner